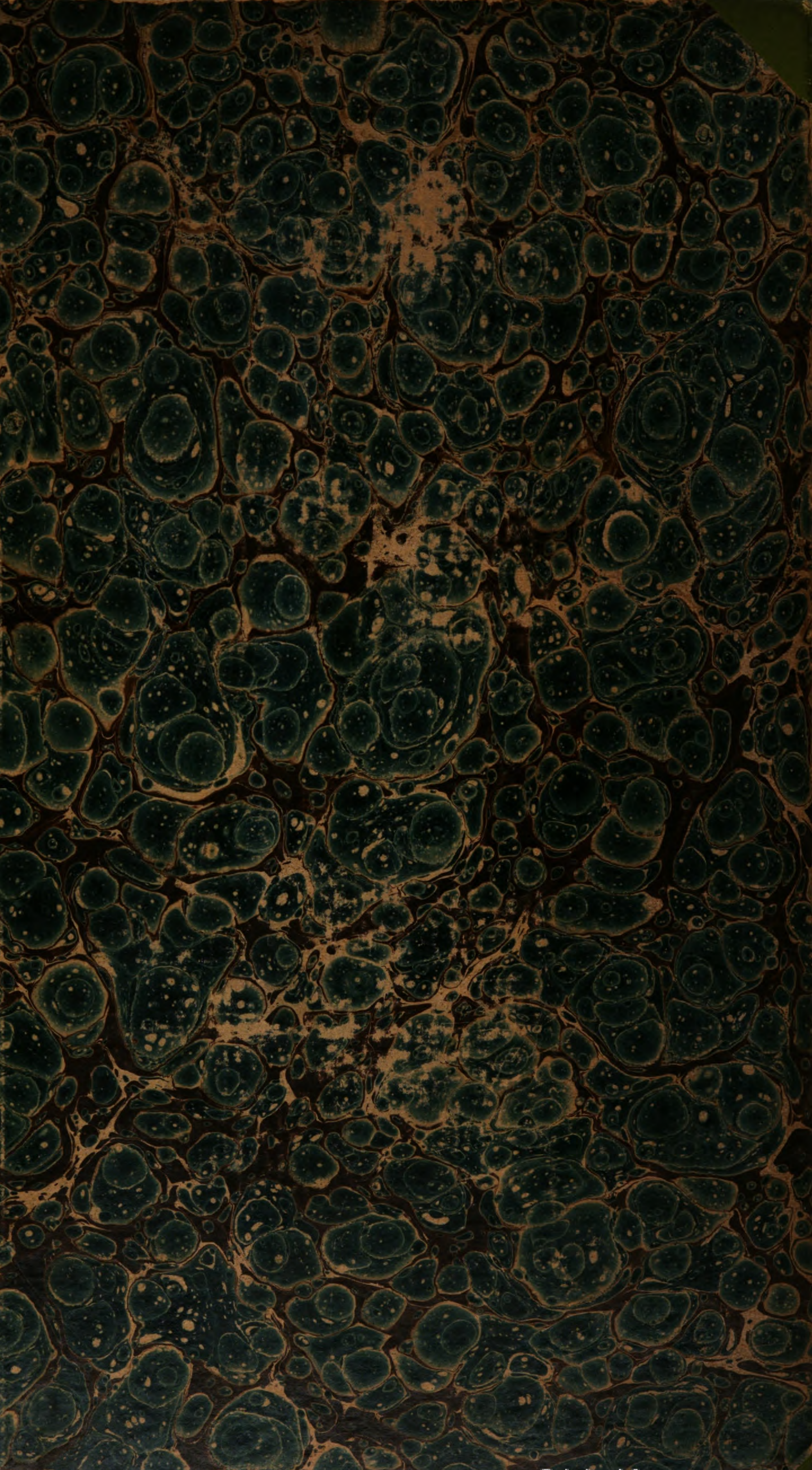
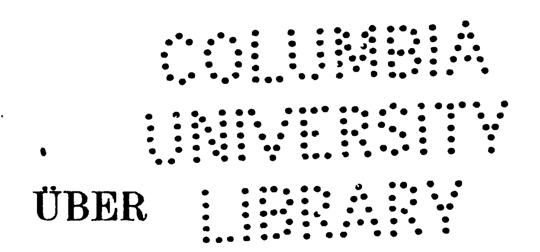


ÜBER



PHANTASIE-VORSTELLUNGEN.

VON

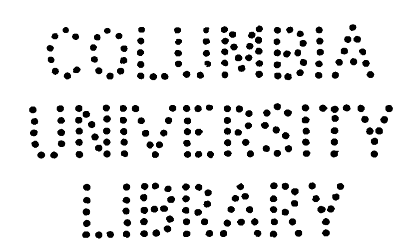
ANTON ÖLZELT-NEWIN.



GRAZ.
LEUSCHNER & LUBENSKY.

1889.

INHALT.



Begriff und Entstehung.

Wenn nach angestrengter Arbeit, des Abends bevor uns der Schlaf überwältigt, Bilder im Inneren auftauchen, völlig unbekannte: eine Gestalt in langem Gewande, oder ein fratzenhaftes Antlitz mit feurigem Haar — so sind das Phantasievorstellungen und wir müssen das Wesen dieser Vorstellungen zuerst zu erkennen trachten, ehe wir über Phantasie etwas Genaueres auszusagen vermögen.

Die Psychologie besitzt eine ausführlichere Bestimmung der Merkmale derselben und es werden als solche bezeichnet: Anschaulichkeit, dass es wahrscheinlich immer Neubildungen sind, und Spontaneität. Ehe wir aber versuchen, an diesen Merkmalen, u. zw. ohne sie nochmals im einzelnen erklären zu müssen, ein Bild der Phantasiethätigkeit zu geben, ist eines vorauszuschicken: dass bei Phantasie-Producten es sich immer und nur um vorstellende Thätigkeit handelt und diese vom Urtheile strenge abzugrenzen ist.

Auch der Sprachgebrauch, der Phantasie hauptsächlich auf Kunstschöpfungen beschränkt, oder auch dabei sich an Bilder der Märchen und Feenwelt erinnert, ist damit in Übereinstimmung. Er weiß von dem Denken des Malers so wenig, wie von den Bildern des Denkers und gesteht diesem Phantasie so ungern zu, als jenem Gedanken. Freilich steht die Sache so einfach nicht, und ich gestehe, dass, als ich zum erstenmale die große Gemeinschaft von Vorstellung und Urtheil in der Phantasiethätigkeit erkannte, ich sogar das Urtheil mit in die Phantasie einbeziehen wollte. Aber nicht nur bedingt die Vereinigung so großer Verschiedenheit für die Wissenschaft große Schwierigkeiten: Thatsächlich erhält die schöpferische Denkthätigkeit ausschließlich durch productive Vorstellungsthätigkeit die charakteristischen Merkmale der Phantasie.

Das vollkommenste Urtheilsvermögen kann nichts thun als bejahen und verneinen, subsummieren, Gleichheiten, eine Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit, eine Ursache oder Wirkung finden unter wie immer verwickelten Verhältnissen. Aber es kann sich weder die Verhältnisse schaffen, noch das Urtheil

irgendwie verwerten: das zeigen ja auch die vielen Menschen, die bei schärfstem Verstande in ihrem Leben keinen Einfall zu verzeichnen haben. Einige Beispiele: In Goethes Gedicht „Über allen Gipfeln ist Ruh“ finden in einem Urtheile — die Ruhe der Natur, die mit der des Todes verglichen wird — alle Vorstellungen ihre schließliche Vereinigung. Diese Ähnlichkeit aber zu finden wird bald ein Verstand ausreichen, wenn die Vorstellungen in solcher Lebhaftigkeit nebeneinandergestellt werden, wie es in diesem Gedichte geschieht. Wenige Menschen werden sich aber die Ruhe eines Waldes in dieser Intensität vorstellen, dass sie dadurch an die des Todes erinnert werden oder durch beides in Affectzustände kommen, die von der wahrgenommenen Ähnlichkeit zu dem Schmerzensausdrucke führten: „Bald ruhst Du auch!“ Das Werk der Phantasie war hier ein Vorstellungsact. Natürlich würde es unrecht sein, die hochausgebildete Urtheilsfähigkeit, die in der Dichtung eine so große Rolle spielt, wie immer sie auch von der Phantasiethätigkeit zu trennen sei, nicht zu würdigen. Shakespeare wird durch Nacht und Morgen nicht bloß erinnert an Lerche und Nachtigall: er sieht Ähnlichkeiten, und das Bild tritt ein für die Begriffe. Ebenso beweisen die beständigen Vergleiche der Dichter, die immer wiederkehrenden ὡς und ὥς im Homer, gleicherweise wie das anschauliche Vorstellen, die Kraft des Inbeziehungsetzens. Dementgegen spielen in der Wissenschaft die Substrate von Beziehungen eine weit größere Rolle, als man gewöhnlich meint. Ganze Urtheile sind, gleicherweise wie das Existenzialurtheil „es regnet“, oder wie Sinnenurtheile, nichts weiter als die Anerkennung von Wahrnehmungsvorstellungen. Der Ingenieur denkt, wie ein Hebel an einer Maschine anzubringen sei und sieht ihn plötzlich an ihr; ich denke, wie ich einen Knoten lösen soll und sehe meine Hände es thun: einfache Anerkennung von Wahrgenommenem. So ist Newtons Denken, um eine bekannte Erzählung zu verwerten, das die Einheit der Gesetze constatierte zwischen dem fallenden Apfel und dem Mond, den er sich vielleicht gleichfalls fallend vorstellte, vielleicht der Vulgärpsychologie nicht mehr so staunenerregend, wenn sie die Phantasie genügend anstaunte, die ihm diese Bilder zur Beurtheilung vorführte. Einem Kopfe, der von einem Gedanken ganz erfüllt war und welcher alle Dinge nur auf ihre Schwere hin ansah, war diese Ähnlichkeit zu finden nicht schwer. Der Physiker Mach sagt: „Außer der Verstandesleistung bleibt... noch eine durchaus nicht zu unterschätzende Phantasieleistung Newtons zu würdigen übrig. Ja wir nehmen keinen Anstand, gerade diese für die bedeutendste zu halten. Welcher Natur

ist die Beschleunigung, welche die krummlinige Bewegung der Planeten um die Sonne, der Satelliten um die Planeten bedingt?... Wenn die Erdschwere nicht nur auf der Oberfläche der Erde, sondern auch auf hohen Bergen und in tiefen Schachten beobachtet wird, so stellt sich der an Continuität der Gedanken gewöhnte Naturforscher auch in größeren Höhen und Tiefen, als sie uns zugänglich sind, die Erdschwere wirksam vor. Er frägt sich: Wo liegt die Grenze für die Wirkung der Erdschwere? Sollte sie nicht bis zum Monde reichen? Mit dieser Frage ist der gewaltige Aufschwung der Phantasie gewonnen, von dem die große wissenschaftliche Leistung bei Newtons Verstandeskraft nur eine nothwendige Folge war.“ Noch als Beispiel, wie Urtheil und Vorstellen in der Phantasiethätigkeit vereinigt sind, sei ein ihr scheinbar ganz fernes Gebiet, die Mathematik, gewählt, und ich brauche bloß zu fragen, ob Pythagoras zu seiner berühmten Gleichheitsbehauptung nicht angeregt werden konnte dadurch, dass er plötzlich eines Morgens ein großes Quadrat sah, in dem zwei kleine enthalten waren, die er dann auf ihren Flächeninhalt zu prüfen unternahm. Besonders an diesem Beispiele wird klar, dass was man wissenschaftliche oder „combinierende“ Phantasie genannt hat, keine andere sein muss als künstlerische. Das Urtheil, „es gibt auch schwarze Schwäne“, ist nicht viel mehr als Anschauung, und als Combination der in Rafaels Stanzen gewiss nicht überlegen. Der Unterschied liegt wahrscheinlich, wie wir gleich sehen werden, außerhalb der Merkmale der Phantasievorstellungen.

Wir brauchen also weder dem Mathematiker Phantasie abzusprechen, noch dem Dichter Urtheilskraft und können Phantasie sehr wohl beschränken auf vorstellende Thätigkeit.

Der erste Punkt unserer Bestimmung betrifft nun die Anschaulichkeit von Phantasievorstellungen. Nicht bloß Bildwerke sind dafür ein Beispiel. Bekanntlich werden ja auch Begriffscomplexe abstractester Art oft noch mit dem anschaulichen Substrate vorgestellt. Wir sehen nicht bloß ein bestimmtes Dreieck, wenn wir an Dreieck denken: wer an Schutzzoll denkt, sieht vielleicht einen Mauthschranken; der Kaufmann, wenn er rechnet, sieht seine Ballen und Schiffe; der Feldherr denkt so seine Schlachten, der Staatsmann das Glück eines Volkes; und selbst der Gottesbegriff wird, wenn er mehr als ein zu Gedankenentwickelungen anleitender Wortschall ist, im Gemüthe des Gläubigen Anschaulichkeit haben. Davon zu trennen sind unanschauliche Begriffe, bei denen z. B. die Substrate unverträglicher Natur sind: Ein rundes Viereck, Begriffe wie der einer n^{ten} Dimension. Ob es vortheil-

haft ist, solche Vorstellungen, die nach Art und Entstehung so verschiedene psychologische Gebilde darstellen, noch als Phantasievorstellung zu classificieren, oder sie überhaupt aus dem Bereiche der Phantasie auszuschließen oder endlich, wie vorgeschlagen wurde, sie als Äußerungen einer Phantasiethätigkeit, nicht aber als Phantasievorstellungen zu bezeichnen (auf den Sprachgebrauch ist dabei natürlich kaum mehr zurückzugehen), darüber brauchen wir uns hier nicht zu entscheiden. Wir wollen aber, wenn wir auf Begriffe, wie den einer *n*^ten^ Dimension, stoßen, einfach aus praktischen Gründen dabei von einer Phantasie für das Abstracte sprechen, und diese Art Phantasie ist es, welche wohl hauptsächlich als „combinatorische" bezeichnet wurde. Aber wie wir sahen, nicht diese allein. Auch eine Phantasie, die, wiewohl sie es vornehmlich mit Abstractionen und Urtheilen zu thun hat, doch eigentlich mit anschaulichen Substraten operiert; nur nicht mit den vollen psychischen Gebilden, die in das Resultat eingehen. Hier wurden also zwei, psychologisch wenig zu einander passende Dinge zu einem Begriffe vereinigt, den wir aber aus praktischen Zwecken bestehen lassen können, umsomehr als er auch einer psychologischen Erkenntnis?Ausdruck verleiht, die freilich eine andere ist, als der er seine Entstehung verdankt. Die Phantasie des Denkers ist nämlich thatsächlich aus beiden Arten von Vorstellungen zusammengesetzt: aus unanschaulichen Vorstellungen und aus anschaulichen Abstractionen, und es wird sehr schwierig sein, zu entscheiden, welche eine größere oder die Hauptrolle bei ihm spielte. Jedenfalls kommen sie kaum getrennt vor und kann also ihre Disposition die des Denkers gegenüber der des Künstlers, als Phantasie für das Abstracte bezeichnet werden, ohne dass damit irgendwie psychologisch classificiert würde. Es brauchte selbst nicht entschieden zu werden, ob der Unterschied zwischen Phantasie für Abstractes und Concretes die Phantasiethätigkeit selbst betrifft oder nicht. Ob also zwei sonst gleich veranlagte Individuen möglich wären, die eine andere Phantasie zeigen; die eine, die aus demselben Material Concretes, die andere vornehmlich Abstractes schafft; oder ob nicht, was oft kaum zu sondern ist, immer dieselbe Phantasie, nur mit mehr oder weniger abstractem, also verschiedenem Inhalte thätig ist.

Ein weiteres außerpsychologisches und mehr der Beschreibung dienendes Merkmal der Phantasievorstellungen ist, dass sie, die Ausnahme als möglich vorausgesetzt, dass ein Phantasieproduct einmal einer Erinnerungsvorstellung in allen Punkten zufällig gleichen könnte, Neubildungen darstellen, und

dadurch sind sie von den Erinnerungsvorstellungen, Phantasie vom Gedächtnisse abzugrenzen. Ich brauche nicht auf die schon eingehend erörterte Frage einzugehen, ob im Sinne von Humes Interpolierung einer Farbe in ein Continuum eine Neubildung von Elementen möglich ist. Wir haben es bei Phantasievorstellungen mit Complexionen, was ihnen wesentlich ist, zu thun, und bei solchen spricht die tägliche Erfahrung dafür, dass die Bestandstücke immer durch das Gedächtnis gegeben sind. Johannes Müller berichtet allerdings von einem, im ersten Jahre des Lebens erblindeten Flötenspieler, dass er „gräßliche und verzerrte Gestalten in seinen Träumen sah", und es könnte gewiss selbst die Frage aufgeworfen werden, besonders bei der weiten Bedeutung, die wir dem Worte „bekannt" geben müssen, ob auch wirklich immer bekannte Bestandstücke die Voraussetzung von Phantasievorstellungen sind. Die Frage scheint mir aber in jedem Falle nicht lösbar. Allgemein steht der Fall so: Ich habe Feuer gesehen, ein Antlitz und Haare und stelle nun ein Antlitz mit feurigen Haaren vor: eine Neubildung mit bekannten Bestandstücken. Dabei ist vornehmlich wichtig, dass „bekannt" jedenfalls nicht heißt, dass diese in der Form, in welcher sie auftreten, getrennt wahrgenommen hätten sein müssen, und wir werden sehen, wie dieses Moment allein schon Association ausschließt als alleiniges Erklärungsprincip für Phantasievorstellungen. Ich habe Feuer in einem Ofen gesehen und keines von der bestimmten Haarform, wie ich es jetzt sehe, und habe also ein Bestandstück, das selbst schon eine Neubildung darstellt. Solche Neubildungen zeigen schon die täglichen Erinnerungsvorstellungen. Wenn ich mich eines Hundes erinnere, so wird er meistens in einer anderen Stellung als der, in der ich ihn gesehen, erscheinen, vielleicht auch in anderer Größe oder Farbe, und in jedem Falle kann ich willkürlich eine solche Vorstellung leicht hervorrufen. Hier sind Neubildungen, welche nicht nur zeigen, wie fließend die Grenze zwischen Gedächtnis und Phantasie ist, sondern auch viel Licht auf das, was dabei „bekannt" heißt, werfen. — Wir brauchen hier nicht alle Arten von Neubildungen zu besprechen; es genügt, betont zu haben, dass jene zwei psychologische Processe zu trennen sind und keine Art von Erinnerungsvorstellungen — und hätten sie die Lebhaftigkeit einer Hallucination — der Phantasie zugerechnet werden kann, und wir werden selbst bei Hallucinationen unterscheiden zwischen Erinnerungs- und Phantasie-Hallucinationen. Als Beispiel: die Hallucination einer vielleicht schon einmal gesehenen Maus und jener einer feurigen Maus, wie sie Potatoren oft haben.

Länger müssen wir uns aufhalten, besonders wegen der über dieses Merkmal in der Psychologie bestehenden Vorurtheile, bei dem letzten Momente in der Bestimmung der Phantasie, bei der Spontaneität.

Unter Spontaneität wird verstanden: das Vorherrschen innerer Ursachen beim Auftreten psychischer Erscheinungen. Diese Bestimmung kann erst durch Beispiele ihrer Allgemeinheit entkleidet werden. Da aber der Begriff der Spontaneität uns vornehmlich in seinen Beziehungen zur Association beschäftigen wird, so müssen wir vorerst einiges über Association sprechen.

Ich werde hier, so oft von Association die Rede ist, von zwei Associationsgesetzen sprechen, auf die alle, von den früheren Psychologen angenommenen, als zurückgeführt zu betrachten sind: das Gesetz der Gleichzeitigkeit und das der Ähnlichkeit. Von dem Gesetze der Ähnlichkeit, in das die Contrast-Associationen aufgelöst wurden, will ich nur bemerken, dass ohne Zweifel viele Fälle von Ähnlichkeit noch einer Analyse unterziehbar sind: Gleichzeitigkeit gleicher und ungleicher Elemente, die aneinander associieren. Zwei Tische einander ähnlich finden heißt, sie haben gleiche Form und gleiche Größe, aber verschiedene Farbe, oder gleiche Farbe und gleiche Größe, aber verschiedene Formen. Der einfachste Fall ist ein gleiches und ein ungleiches Element, sie genügen, um z. B. bei einem rothen und einem blauen Kreise von Ähnlichkeit zu sprechen. So vereinfachte sich der Act der Association, wenn Ähnlichkeit in seine Factoren zerlegt ist, derart, dass die Form des einen Kreises einfach erinnert an die des früher gesehenen, unmittelbar als eine letzte Thatsache der Wiedererkennung und dieser einmal erkannt, ruft die Farbe als vorher mit ihm gleichzeitig wahrgenommen durch Association in das Bewusstsein. Ich habe mich aber überzeugt, dass diese von mir früher gegebene Erklärung, selbst wenn sie noch für solche Fälle ausreichte, in jedem Falle für Continua, z. B. Ton- und Farbencontinua nicht reicht. Ein dunkles Roth und ein helles Roth können in solche Factoren nicht mehr zerlegt werden und Ähnlichkeit als Associationsgesetz ist nicht auf Gleichzeitigkeit zurückzuführen und als ein Letztes anzuerkennen.

Von dem Gesetze der Gleichzeitigkeit ist zu bemerken, dass es jenes des unmittelbaren Nacheinander in sich fasst, insoferne dieses auch Gleichzeitigkeit vorgestellter Elemente bedeutet, die in der Erinnerung mit darauffolgenden wahrgenommenen fortbestehen. Eine Melodie kann nur aufgefasst werden, wenn der einem Tone unmittelbar folgende noch

zusammenklingt mit der Erinnerungsvorstellung des vorhergehenden.

Auf das Gesetz der Gleichzeitigkeit wurde das der Causalassociation und des räumlichen Zusammenseins zurückgeführt und es ist wichtig zu betonen, dass der Wert jener Gesetze wenigstens als ein Kriterium, in dem gewisse complexe Erkenntnisse zum Ausdrucke kommen, die allerdings nicht letzte Thatsachen bedeuten, damit nicht übersehen werden darf. Dieses Verhältnis wird schon klar an den einfacheren Fällen, dem Principe der räumlichen Association.

Da selbstverständlich alles, was räumlich zusammen oder nebeneinander wahrgenommen wird, zeitlich zusammen oder nacheinander ist, so war die Frage immer naheliegend, warum das erste Verhältnis eine besondere Associationsbedingung sein solle, da doch die Zeit als eine solche unzweifelhaft aus den unräumlichen, inneren Vorgängen feststand. Man könnte sagen: Associationen in räumlichem Zusammensein seien wie die causalen, viel lebhafter oder rascher als die zeitlichen. Ein Kind, das in einer Stunde kaum zehn Worte memoriert, merkt die Ordnung einer Zimmereinrichtung mit einem Blicke. Hier nun handelt es sich nicht um ein neues Princip, sondern einfach um ein Besser oder Schlechter im alten. Die Mittel der Erklärung sind viel allgemeinerer Natur. Z. B. ist jede Sinneswahrnehmung associativ von größerer Kraft und was damit oft zusammenfällt, ist Aufmerksamkeit eine Verstärkung der Association. Auch können starke Gefühle das Associationsband festigen und endlich verbinden sich Associationen untereinander zu kräftigeren, complexen Associationen. Der Muskel- und Tastsinn in Verbindung mit den starken Associationen des Gesichtssinnes erinnern das Kind, z. B. beim Anblicke einer Zimmereinrichtung, an Menschen, die Anordnung an ihre Bequemlichkeiten u. s. w.

Als Associationsgesetz kann also z. B. das des räumlichen Zusammenseins nicht gelten, es bedeutet aber für praktische Zwecke, als Zusammenfassung verschiedener Gesetze eine gewiß wertvolle Erkenntnis. Dasselbe gilt von dem des Contrastes und der Causalität.

Ich muss hier noch in Kürze einer Besonderheit associativer Thätigkeit erwähnen, auf die wir oft zu sprechen kommen werden, nämlich die sogenannten Gefühls-Associationen. Wie man von Gefühlen spricht bei psychischen Vorgängen, in denen das Vorstellungsmoment nur stark zurücktritt, ohne abwesend zu sein und ohne es damit leugnen zu wollen, so kann man auch bei Gefühlen von Associationen sprechen, wenn z. B. zwei nacheinander aufgetretene oder

ähnliche Gemeingefühle, wie Zahn- und Kopfschmerz, später sich wieder associieren, gewiss ohne damit ein neues Associationsprincip einzuführen, da ja noch immer die Gemeinempfindungen es sein können, die einander associieren. Wenn aber auch in diesen Fällen noch von Vorstellungs-Associationen geredet werden kann, so wird die Sache weit unbequemer, wo man z. B. von einer Ähnlichkeit und eventuellen Association, von einem tiefem Ton und einer dunkeln Farbe spricht. Wenigstens die Ähnlichkeit zwischen Tönen und Farben ist durch Versuche Fechners und übereinstimmende Urtheile zahlreicher Versuchspersonen sehr wahrscheinlich gemacht. Selbst zwischen Wochentagen und Farben wollte man Ähnlichkeiten finden und man findet schon in Psychologien Capitel über „Analogie der Empfindung". Das Farbenclavier, das Tonwirkungen durch gleichzeitiges Vorführen von Farben erhöhen soll, ist auch ein Beispiel, und dass das gewöhnliche Leben diese Thatsache kennt, zeigen Ausdrücke wie: bitterkalt, warmes Gelb und kaltes Blau, tiefes Schwarz, scharfer Geruch u. s. w. Für Phantasievorstellungen genügt der einfache Hinweis auf Goethes „Grau, Freund, ist alle Theorie", was wohl seinen Ursprung haben muss in einer Ähnlichkeits-Association von Gefühlen, die den Begriffen Grau und Theorie zugrunde liegen.

Will man nun im Falle von Schwarz und tiefen Tönen von Ähnlichkeit sprechen, so könnte man es kaum thun zwischen den Vorstellungen und wird gewiss lieber von Gefühls-Associationen sprechen. Aber selbst in diesem Falle braucht man nicht nothwendig eine Association zwischen Gefühlen allein anzunehmen und irgendeiner Theorie beizupflichten, wonach z. B. Gefühlen bestimmte Qualitäten (also nicht bloß Quantitäten, die mit dem Inhalte erst die Qualität bedingen) zuerkannt würden, die aneinander associieren. Der Gang der Association könnte durch die von Schwarz und Tief erregten Gemeingefühle, also eigentlich durch die diese begleitenden Gemeinempfindungen zu erklären sein. Was Hume Gefühls-Associationen nennt, nach welchen Gram an Zorn, Zorn an Neid u. s. w. associiert, dürfte ähnlich der Thatsache, dass Trauer mit Moll und Molltonarten harmoniert, aus der später zu erörternden Stimmung zu erklären sein. Wie immer man aber die Erklärung versucht, die Thatsachen stehen fest und ich werde die Bezeichnung Gefühls-Association zunächst schon aus Gründen der Kürze im Folgenden verwenden. Sonach: wenn wir das Wort Association gebrauchen, so werden wir letztlich immer an Ähnlichkeit, oder Gleichzeitigkeit zweier vorher getrennter, was wesentlich ist, psychischer Phänomene,

— gleichviel, ob Gefühle oder Vorstellung, Relationen u. s. w. — zu denken haben (der Begriff ist auch wichtig genug, um allein seinen Namen zu haben) und auch jede Verwirrung dieser Bestimmung fernhalten dadurch, dass wir wie Wundt von simultanen Associationen, oder wie viele Engländer von indissolublen, oder wie die Naturhistoriker von erblichen Associationen sprächen. Farbe und Ausdehnung sind keine Associationen, weil wir sie nie getrennt sehen können, ebenso nicht das Gefühl des Sauren mit dem Geschmacke des Essigs; ebenso sind Urtheil und Glaube keine Associationen.

Dieser Begriff nun der Association, dessen Bestimmung unserem Zwecke hier genügt, bedarf einer Erweiterung nicht bloß für die Phantasiethätigkeit, sondern schon für die Erinnerungs-Phänomene, und das führt uns zurück zu einem Fall von Spontaneität. Wie es sich bei Erinnerungen nie um Gleichheit handelt, wie wir sahen, und die Vorstellung des Hundes z. B. ihn in einer anderen Stellung — und dies ist vielleicht die Regel — und somit als Phantasievorstellung zeigt, so ist damit von selbst gegeben, woferne die Vorstellung durch Association hervorgerufen wird, dass es sich schon hier, also auch bei einer Association nach Gleichzeitigkeit, nur um Ähnlichkeit handelt. Auch der Übergang zur Association von Phantasievorstellungen ist damit gegeben.

Wenn ich gestern den Hund sah und heute seine Kette und diese mich an ihn in veränderter Größe, Gestalt oder Farbe erinnern kann, so habe ich hier unzweifelhaft eine Neubildung vor mir und Spontaneität, in der Association allein die Veränderung der Phantasievorstellung nicht mehr zu erklären vermag. Ohne Zweifel kann ich in ähnlicher Weise durch eine Mausfalle an eine feurige Maus erinnert werden und durch eine Felsschlucht an einen Drachen, den ich vorher nie gesehen, und die Association — höchstens an ein Bestandstück — kann hier nur einen Theil der Erklärung geben: Association einer Phantasievorstellung ist ja eine contradictio in adjecto. Ebenso erklärt Association innerhalb der Phantasievorstellung — wir sprachen vom feurigen Haare eines Kopfes — nicht die Thatsache, indem Association von Feuer und Haaren kein feuriges Haar ist. Davon wird aber noch ein besonderer Abschnitt ausführlich sprechen. Einen weiteren Fall von Spontaneität zeigt das, was ich die Bewegungserscheinungen der Vorstellungen nennen möchte. Keine Phantasievorstellung bleibt durch längere Zeit unverändert im Bewusstsein. Es beginnen bald Veränderungen in ihr, Verzerrungen, ein Wachsen und Abnehmen, wie ein Wassertropfen, den man zwischen durchsichtigen Blättchen zerdrückt,

„kaleidoskopartige“ Farben und Intensitätswandlungen, deren Schilderung Goethe in, für die Psychologie paradigmatischer Weise gibt: „Ich hatte die Gabe, wenn ich die Augen schloss und mit niedergesenktem Haupte mir in die Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich auseinander und aus ihrem Innern entfalteten sich wieder neue Blumen aus farbigen, wohl auch grünen Blättern. Es waren keine natürlichen Blumen, sondern phantastische, jedoch regelmäßig wie die Rosetten der Bildhauer. Es war unmöglich, die hervorsprossende Schöpfung zu fixieren.“ Solche Erscheinungen sind jedermann aus seinen Träumen bekannt und wer sich bemüht, ein Pferd laufend vorzustellen, nimmt sie wahr; ebenso wer eine lebendige Schlachtenschilderung, von einem Brand oder irgend einem anderen bewegten Vorgang liest. Hören wir noch Beispiele aus der künstlerischen Thätigkeit.

Feuerbach sagt: „Zwei Kindergruppen zappeln und musicieren mir im Kopfe.“ Otto Ludwig sah seinen Erbförster sich in feuriger Gestalt bewegen, er sagt, sein Verfahren während der Conception sei dies: „es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann sehe ich Gestalten eine oder mehrere, in irgend einer Stellung oder Geberdung, für sich oder gegeneinander. Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung. Von der erst gesehenen Situation aus schiessen bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück habe. Dies alles in großer Hast, wobei mein Bewusstsein ganz leidend sich verhält.“

Association kann diese Erscheinungen nicht erklären: eine Gestalt, die sich bewegt, ist keine Association einer Gestalt mit Bewegung. Der letzte Fall mit Otto Ludwig, unterscheidet sich von dem ersten, bei Goethe, dadurch, dass es dabei hauptsächlich auf das Zustandekommen von Urtheilen ankommt und diese das Interesse erregen, während bei dem ersten Falle es nur auf Anschauungen ankommt, wiewohl beide Bilder sinnlicher Art sind und was das Wichtigste an diesem Unterschiede ist: in beiden Fällen kann verschiedene Aufmerksamkeit, z. B. die eines Malers auf die Formen, die des Dichters auf den Gang seiner Handlung verschiedene Vorstellungen hervorrufen. Dadurch kann die künstlerische Thätigkeit Bewegungserscheinungen gleich Phantasievorstellungen nutzbar machen.

Der wichtigste Fall nun von Spontaneität ist, der mit

Associationen in keine Beziehung mehr zu setzen ist, indem überhaupt von keinerlei Bewusstseinszuständen, wenigstens soweit dies die innere Wahrnehmung entscheiden kann, die Vorstellungsgebilde ausgehen. Ich glaube, dass es bei jeder Art Vorstellung ein spontanes Entstehen gibt und dass es Phantasievorstellungen vielleicht nur häufiger eigen ist. Diese Meinung kann aber nur durch die innere Erfahrung bekräftigt und nur wissenschaftlich verwertet werden, zum Nachweise, dass sie keine Unmöglichkeit einschliesst oder besser, dass die Selbstverständlichkeit der gegentheiligen Behauptung absolut zurückzuweisen ist. Auch ist diese Ansicht sehr gut verträglich mit der Meinung, dass die Psychologie durch Association alle Phänomene erklären müsse, soweit es nur immer angehen kann.

Bezeichnend für die Art, wie psychologische Lehrbücher diese Frage oft abthun, ist eine Stelle Sullys, überdies außer dem Texte. „Diese Entstehung durch Associationen ist zum mindesten wahr von der großen Mehrzahl unserer Reproductionen. Ob es überhaupt vollständig spontane Reproductionen gibt, wie z. B. in Träumen und in anderen außergewöhnlichen Zuständen des Geistes, braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Freilich ist die associierende Kraft oft sehr gering, wie in den Fällen der am häufigsten wiederkehrenden und vertrautesten Gegenstände (unsere Freunde u. s. w.), deren Vorstellungen jeden Augenblick geneigt sind, in uns emporzuschießen."

Betrachten wir zuerst also das normale Bewusstsein und die innere Erfahrung.

Jeder Vorstellung, die häufig unser Interesse und unsere Aufmerksamkeit in hohem Maße erregte, die von starken Gefühlen begleitet war, ist eine zähe Persistenz in unserem Bewusstsein zu prophezeien; sie wird unter Umständen durch Tage, Wochen, selbst Monate uns beständig verfolgen, in häufiger Wiederkehr oder in ununterbrochener Dauer unsere Aufmerksamkeit von der Umgebung nach sich ziehen. Ich brauche nicht auf die größte Leidenschaft des menschlichen Herzens zu weisen; jede Melodie, kann eine Zwangsvorstellung werden und kann sich oft durch Tage so festsetzen, dass wir uns ihrer nicht erwehren können; ein neues klangvolles, im Affecte geäußertes Wort wird oft wiederholt. Es ist bekannt, dass Sänger beständig üben, wie von einem bloßen Kehlkopfreize getrieben, und Virtuosen ihre Finger beständig bewegen; was die Unmerklichkeit der Übergänge von Sinnenreiz und Association darstellen kann. Von Jägern, die am Tage viel Wild erlegt, wird erzählt, dass sie vor dem Einschlafen immer

laufende Thiere, Köpfe, Schwänze, Staub, Blut u. s. w. sehen in rascher Aufeinanderfolge. Ich kann von mir selbst berichten, dass, als ich, an einem Gebirgssee wohnend, durch zahllose, übrigens ungefährliche Schlangen vor dem Hause beständig gestört wurde, ich mich einmal entschließen musste, Jagd darauf zu machen und dass, als ich an einem Tage ein Dutzend davon erschoss, in der Nacht schlaflos blieb in völligen Delirien, in denen ich beständig jene trägen Leiber sich winden oder sich aufrichten und züngeln und aufschießen sah mit allem Entsetzen der Unmittelbarkeit. Viele Menschen können sich nach dem Anblicke eines Todten seiner Erinnerung durch Jahre nicht erwehren. Ich frage nun: Will man für dies ununterbrochene Aufschießen der Vorstellungen, oder wenig unterbrochene, da ununterbrochenes schon die erwünschte Erklärung wäre, immer vorausgehende Zustände annehmen, die, mit ihnen gleichzeitig wahrgenommen, an sie associieren? Gerne zugegeben, es brauchen nur Gefühle zu sein, und will man Associationen um jeden Preis, so kann man schließlich durch Gemeingefühle alles erklären: Stumpf glaubt, diese haben Henle eine Melodie nach 24 Stunden wieder hervorgebracht, aber der Beweis ist dafür doch ebenso zu erbringen, wie der der Unmöglichkeit, dass es sich hier einfach um ein Aufschießen der Sinneseindrücke handle, vielleicht auch hervorgerufen, was ich zugeben kann, durch körperliche Vorgänge, mit denen wir aber hier nichts zu schaffen haben. Die Frage wird nicht leichter lösbar, wenn wir bei den abnormen Geisteszuständen anfragen. Ich finde in den durch Association schon viel erklärten Traumerscheinungen keine Möglichkeit einer besseren Entscheidung der Frage und aus der Schilderung, die Spencer citiert von einer Narkose, wird niemand ernstere Schlüsse auf unser Problem ziehen wollen. Hervorragende Chirurgen sagten mir, dass sie glauben, noch gesetzmäßige Denkvorgänge in halber Narkose wahrzunehmen, aber in voller Narkose kaum, und dass es völlig unmöglich sei, darüber etwas Bestimmtes auszusagen. Irrenärzte erklärten mir natürlich, sie hielten nicht viel von den Associationen und aus ihren Erfahrungen von Tobsüchtigen, in Übereinstimmung mit den Schilderungen in Psychiatrien, wie Schüles, Griesingers, Maudsleys etc., geht hervor, dass bei der Ideenflucht die Associationen jedenfalls sich auflösen oft in bloße Reime, wie Wand, Rand, Band, später ein Lallen von Aliterationen und schließlich ganz unverfolgbare Zusammenhänge darstellen. Diese Ergebnisse sind aber zu unfruchtbar, als dass ich noch die beweisende Kraft der Hypnose, des Rausches und der Delirien herbeirufen wollte. Vielen Psychologen sind ohnehin

noch die aprioristischen Argumente lieber; wenn sie fragen, ob es eine „innere Causalität" geben könne oder nicht. Auch Wundt sagt: „Alle Reproduction geht von den Vorstellungen aus, die sich jeweils im Bewusstsein befinden, und das Vorhandensein der unbewussten Dispositionen lässt die Vorstellungen nicht wieder lebendig werden, wenn in dem Bewusstsein selbst nicht die erforderlichen Bedingungen für die Anknüpfung von Associationen vorhanden sind. In einzelnen Fällen mögen die letzteren unserer Wahrnehmung entgehen; dass sie allein die entscheidenden Motive für die Reproduction der Vorstellungen abgeben, kann aber um so weniger zweifelhaft sein, als selbst in jenen Fällen scheinbar unvermittelter Verknüpfung oft genug eine genauere Nachfrage das associative Band nachträglich auffindet. Wenn wir also nicht annehmen wollen, dass das innere Geschehen gelegentlich causalitätslos sei, so werden wir nicht umhin können, die von actuellen Vorstellungen ausgehende associative Wirkung als den eigentlichen Grund der Reproduction anzusehen." Wie viel diese Behauptung für Wundt selbst bedeutet, zeigt, wenn er einige Seiten vorher (in der physiologischen Psychologie) sagt: „Zwar lässt sich die Möglichkeit nicht bestreiten, dass die automatische Reizung bestimmter centraler Gebiete unmittelbar eine Reproduction erzeugen kann. Aber auch in solchen Fällen pflegen bereitliegende Associationen mindestens für die specielle Form des Erinnerungsbildes bestimmend zu sein."

Eine bereitliegende Association, die das Erinnerungsbild seiner Form nach noch bestimmt, ist keine Association, wenigstens nicht in unserem Sinne, und jedenfalls konnte die Reproduction stattfinden ohne Association, und das genügt. Wie und warum, weiß nur die Metaphysik; wenn Wundt es auch vorzieht, mehr von automatischen Reizungen centraler Gebiete in psychologischer Empirie zu sprechen. Wenn man noch bedenkt, wie ungewiss die Richtungen der Associationen sind, von wie vielen unbekannten Bedingungen sie abhängen, wie viele Ausnahmen somit das Gesetz erleidet — viele wollen es als ein solches ja gar nicht gelten lassen — wie die Associationsreihe beständig durch Urtheils- und Sinnesthätigkeit unterbrochen wird, so ist ein Beweis für jene Thatsache gewiss so wenig erbringbar, als die Möglichkeit, dass Erinnerungsvorstellungen spontan entstehen, zu leugnen ist; somit auch, dass Phantasievorstellungen mehr diese Entstehungsart zukommt, als die durch Association. Dies findet auch dadurch Bestärkung, dass eine solche an eine Phantasievorstellung, die eben eine neue ist, d. h. vorher mit keiner anderen zusammen gewesen sein darf, nicht stattfinden kann,

also es sich nur um Associationen an Theilvorstellungen handelte, was aber bei ihrer Gleichzeitigkeit neue Schwierigkeiten bezeichnet.

Die Schilderungen großer Künstler über die Art ihrer Einfälle bestärken am meisten meine Meinung. Ich will nur einige Beispiele folgen lassen, von denen ich nicht sagen könnte, dass sie die überzeugendsten seien, die mir im Leben begegnet sind über „Göttliches und Dämonisches" im Schaffen.

Weber konnte sich auf dem Todtenbette der Melodien nicht erwehren, die ihm in Fülle zuströmten.

Albrecht Dürer hatte den Kopf beständig erfüllt mit Figuren.

Der Maler L. Richter in seinen Lebenserinnerungen erzählt: „Da nun die Dämmerung eintrat und ich das Buch weglegte und an die etwas blinden Scheiben des Fensters trat, stand auf einmal meine Composition, an die ich nicht im geringsten gedacht hatte, fix und fertig, wie lebendig in Form und Farbe vor mir, dass ich ganz entzückt darüber, schnell noch zur Kohle griff und trotz des einbrechenden Dunkels die ganze Anordnung auf den Carton brachte."

Grillparzer in seiner Selbstbiographie: „Einmal des Morgens, im Bette liegend, begegneten sich beide Gedanken und ergänzten sich wechselseitig . . . Des anderen Morgens stand ich mit dem Gefühle einer herannahenden schweren Krankheit auf . . . ich setzte mich hin und schreibe weiter und weiter, die Gedanken und Verse kommen von selbst, ich hätte kaum schneller abschreiben können."

Aus Eckermanns Gesprächen mit Goethe: „So kam Shakespearen der erste Gedanke zu seinem „Hamlet", wo sich ihm der Geist des Ganzen als unerwarteter Eindruck vor die Seele stellte, und er die einzelnen Situationen, Charaktere und Ausgang des Ganzen in erhöhter Stimmung übersah, als ein reines Geschenk von oben, worauf er keinen unmittelbaren Einfluss gehabt hatte, obgleich die Möglichkeit, ein solches Aperçu zu haben, immer einen Geist wie den seinigen voraussetzte. Die spätere Ausführung der einzelnen Scenen aber und den Wechsel in den Personen hatte er vollkommen in seiner Gewalt, so dass er sie täglich und stündlich machen und daran wochenlang fortarbeiten konnte, wie es ihm nur beliebte."
Mozart sagt: „Ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen als das: denn ich weiß selbst nicht mehr und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am

besten. Woher und wie — das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu.“

Aus Feuerbachs Vermächtnis: „Es war ein Moment der Anschauung und das Bild war geboren.“

Auch D. B. Reymond sagt einmal: „Ich habe in meinem Leben einige gute Einfälle gehabt und mich manchmal dabei beobachtet. Sie kamen völlig unwillkürlich, ohne dass ich einmal an die Dinge dachte.“

Mit dem Merkmale der Spontaneität haben wir nun die letzte Bestimmung der Phantasievorstellung besprochen und es erübrigt uns noch ihr Verhältnis zur Phantasie festzustellen.

Ohne Zweifel sind uns im Verlaufe der vorhergehenden Bestimmungen vornehmlich zwei Functionen wesentlich verschiedener Art, wie immer sie auch häufig zusammen auftreten mögen, aufgefallen: Eine Phantasiefunction, die Meinong als „generative“, eine zweite, die er als „constructive“ bezeichnet. Die „generative“ erzeugt Bestandstücke, die „constructive“ vereinigt sie. Beide treten zusammen in den Phantasievorstellungen auf, können aber sehr wahrscheinlich auch getrennt thätig sein. Und auch in diesem Falle will der Sprachgebrauch noch Phantasie zuerkennen. Da aber auch in unanschaulichen Vorstellungen eine Function der Phantasie thätig ist, so kann die Frage aufgeworfen werden, ob nicht auch ebenso von unanschaulichen Phantasievorstellungen und ihrer Disposition zu sprechen wäre. Der Sprachgebrauch macht sich hierüber keine bestimmten Gedanken mehr und es werden also diese Frage vornehmlich Gründe der Classification zu entscheiden haben. Wohl aber wird in Fällen, die, wie es scheint, mit keiner dieser Functionen nothwendig in Verbindung stehen, wo es sich um einfache Associationen und Erinnerungen handelt, von Phantasie gesprochen. Der Dichter, der beim Anblick einer Tanne erinnert wird an Stolz, z. B. an den unbeugsamen Kopf eines Mannes, hat, wenn er ein Ähnlichkeitsurtheil fällt, oder selbst zu der unanschaulichen Vorstellung gelangt: „Stolze Tanne“ keinerlei Phantasievorstellung im obigen Sinn; vielleicht bloß eine glückliche Erinnerung und ein darauffolgendes Urtheil, und doch ist es diese Thätigkeit, die ein wesentliches Moment bildet in der Dichtung und ihren Vergleichen und in der Gedankenarbeit bei der noch von Phantasie gesprochen wird. Der Vulgärbegriff der Phantasie wäre demnach als Disposition zu diesen verschiedenen Thätigkeiten zu fassen. Wir aber werden im Folgenden uns ausschließlich mit der vereinigten Thätigkeit der Phantasie in Phantasievorstellungen beschäftigen.

Ursprüngliche und associative Phantasievorstellungen.

Ursprüngliche Phantasievorstellungen nenne ich jene, bei denen von keiner, uns vielleicht bekannten Theilvorstellung bewusst ist, dass sie vorher im Gedächtnisse war und die anderen associativ hervorgerufen hätte. Mit einemmale, gleichzeitig (das ist wesentlich) und plötzlich stehen sie im Bewusstsein; gleichviel, davon ist hier nicht mehr die Rede, ob spontan entstanden oder associativ hervorgerufen. Wenn das Wort „kalt" in mir die Vorstellung einer Winterlandschaft hervorruft, so war Association hiebei vielleicht thätig, ohne das kalt ein Bestandstück der Phantasievorstellung ist. Ganz anders natürlich als, wie wir sehen werden, wenn die Vorstellung „Schnee" dasselbe gethan hätte. Die Phantasievorstellung ist, wenn nicht spontan, entstanden gleich Erinnerungsvorstellungen durch Association an eine vorausgehende, von uns vielleicht mangelhaft wahrgenommene oder sofort vergessene Erinnerungsvorstellung, an einen Theil ihrer selbst, denn die ganze war vorher nicht im Bewusstsein, und es kann sich nur fragen, auf welche Weise die Theilvorstellungen im Unbewusstsein sich vereinigen konnten, von denen jede ein Erinnerungsbild, den Begriff genügend dehnbar gefasst, vorausgehender Sinneseindrücke darstellt. Der Vorgang ist ein absolut räthselhafter und jede Erklärung lässt uns nothwendig im Stich. Selbst den Fall, den ich aus innerer Erfahrung bestimmt verneinen kann, vorausgesetzt, dass es sich bei diesen zusammengesetzten Gebilden nur um eine besonders rasche, der Gleichzeitigkeit gleichkommende Association von Theilvorstellungen handle, würde damit die Eigenart der Verschmelzung nicht erklärt. Warum vereinigen sich Kopf und Arme in einem Falle und im anderen nicht? Erinnerte mich der Körper eines Menschen bloß an den eines Pferdes, so wäre dies nie ein Centaur. Es handelt sich hier um eine Synthese im Unbewusstsein. Ich habe Feuer gesehen, einmal ein Antlitz, einmal Haare und nun kommt plötzlich ein Antlitz im Bewusstsein zustande mit feurigen Haaren. Ich wiederhole, die Anwendung des Associationsgesetzes hat keinen Sinn, denn ich habe nicht früher getrennt Bestehendes wahrgenommen, Dinge, die später das eine auf das andere erinnern. Erklärbar sind höchstens gewisse Veränderungen der Theilvorstellungen. In der Erinnerung erscheinen die Vorstellungen verschieden an Größe und Intensität, theils vielleicht weil die Urtheile nicht wiederkehren, die die wechselnden Verhältnisse der Sinneseindrücke regulieren, theils wegen Contrasterscheinungen, die auch bei

Erinnerungsvorstellungen vorkommen können. So erscheint mir Friedrich der Große manchmal mit einer übergroßen Nase und diese kann, wenn sich die Aufmerksamkeit auf sie richtet, noch größer werden und schließlich den Kopf ganz aus dem Gesichtsfelde drängen. Diese Veränderungen sind schon deshalb so uncontrolierbar, weil selten ein Ganzes vorgestellt wird bei Phantasievorstellungen, sondern ähnlich wie bei Erinnerungsbildern, meist nur markante Theile; von einem Kopfe: Augen, Stirne, eine Partie Haare, oder Nase, Mund und Kinn, ein bezeichnender Gesichtszug und ein Stück des Bartes. Größere Objecte, wie ein goldenes Kalb in seiner Totalität, scheinen oft nur sprungweise und die Theile abwechselnd aufzutauchen, ähnlich der stereoskopischen Erscheinung des Wettstreites. Bald sehe ich ein Stück gewöhnlicher Wolle, bald eine goldene Fläche. Die Vorstellungen, auch von kleinsten Gegenständen, halten der Beobachtung, selbst der angestrengtesten Aufmerksamkeit kaum stand.

Diese ursprünglichen Phantasievorstellungen können auch sehr zusammengesetzt sein. Wir sehen im Geiste nicht nur neue Bilder, wir erleben auch neue Vorgänge. Ich sehe ein Haus in Flammen, ein Kind ertrinkend, mich im Kampfe mit einem Räuber. Diese Vorstellungen entstehen ebenso ursprünglich, denn ich bin mir nicht bewusst, unmittelbar vorher an einen Räuber gedacht zu haben, oder an eine andere Person in derjenigen Körperstellung, in der er mich angriff; ebensowenig an Ertrinken, oder kenne ich auch jenes Kind, das ertrank, jenes Haus, das verbrannte; und in jedem Falle weiß ich nichts davon, dass ich vorher diese Theilvorstellungen hatte. Das ganze Bild war plötzlich im Bewusstsein.

Bei dieser Gleichzeitigkeit des Entstehens so zahlreicher Theilvorstellungen wird das Räthselhafte der Erklärung nur vermehrt durch die Ordnung und Zweckmäßigkeit der ausgedehnten Gruppenbilder. Ich sehe nicht nur eine Person kniend, die ich nie knien gesehen, sondern ich sehe sie auch vor einer zweiten in dieser Stellung, mit der ich sie nie zusammensah. Gesetze gehen hier über in Beschreibungen und sollen auch nicht mehr sein. Wenn Dilthey von drei Gesetzen spricht, nach denen die Vorstellungsbilder sich verändern, 1. dass Bestandtheile ausfallen, 2. neue eintreten und 3. die Bilder sich dehnen und zusammenschrumpfen, indem die Intensität ursprünglicher Empfindungen sich verstärkt oder vermindert, so ist hervorzuheben, dass sehr selten zu entscheiden sein wird bei Phantasievorstellungen, was „ausgeschaltet“ wurde und welche die „neuen Bestandtheile“ sind, welche in ihren „innersten Kern“ eintreten. Er sagt: „Wenn

der Maler aus dem Modell eine Madonna bildet, werden widerstrebende Züge ausgeschaltet." Ich glaube, dass die besten Kunstwerke Modellen nur die Klarheit einzelner Details verdanken, selbst aber in den Hauptumrissen fertig aus dem Kopfe des Künstlers kommen. Wenn Raphael sagt: „Ich muss viele Frauen gesehen haben, die schön sind; daraus bildet sich dann in mir das Bild einer einzigen", — so muss er damit nicht meinen, dass Nase, Ohren und Augen eines Kopfes sich lostrennen müssen und andere dafür auftreten, sondern er sagt: „es bildet sich in mir das Bild". Jene Erklärung erinnert nur an die associativ vereinigten und unveränderten Bestandstücke der Psychologien. Wenn aber Ausfall von Bestandtheilen und Eintreten von neuen kaum mehr bedeutet als Vereinigung von Vorstellungen, so scheint es, dass hier, wenn überhaupt, höchstens von einem Gesetze der Phantasievorstellungen die Rede sein könnte, umsomehr als Ausdehnen und Zusammenschrumpfen, die wieder wesentlich von den Intensitätsveränderungen verschiedene Vorgänge sind, doch nur als Arten oder Eigenschaften (und zwar nicht aller) zu behandeln sind.

Man könnte auch die Frage aufwerfen, welche Vorstellungen am meisten geeignet sind, in diese Phantasievorstellungen einzugehen. Die Kunst ist zur Entscheidung dieser Frage wenig geeignet, da in ihr nur jene Producte der Phantasiethätigkeit ausgewählt werden, die das ästhetische Gefühl befriedigen; dennoch finde ich, dass ähnliche Vorstellungen wie unsere gewöhnlichen Phantasievorstellungen auch vornehmlich die in der Kunst zum Ausdruck kommenden zusammensetzen. Das einzige Merkmal der Theilvorstellungen scheint ihr häufiges Vorkommen zu sein. Wir denken häufiger, und die Kunst thut es gleichfalls, an Centauren als an Menschen mit Schlangenleibern, nicht weil sie ästhetischer sind, sondern weil Pferde häufiger von uns vorgestellt werden als Schlangen. Die dabei ziemlich grosse Unabhängigkeit von Gefühlen zeigen auch die Träume, die jedem Berufe seine Hauptbeschäftigungen am häufigsten erscheinen lassen und oft selbst starke Affecte nicht wiederbringen.

Es bedarf keiner weiteren Beispiele zur Behauptung, dass die ursprünglichen Phantasievorstellungen die eigentliche Quelle aller Phantasiethätigkeit darstellen. Wir lernten Aussagen von Künstlern und Denkern über die Art ihrer Thätigkeit kennen; sie bestätigen, dass oft beträchtliche Theile ihrer Production plötzlich fertig ins Bewusstsein sprangen. Die Helden der Dichter erscheinen ihnen leibhaftig, sie sehen oft ein Gedicht, es spielt sich ab vor deren Innerem in lebendigen

Gestalten und wiewohl bei ihnen mehr als bei Malern und Musikern die Phantasie für das Abstracte eine große Rolle spielt, so ist sie doch beständig verwoben mit den anschaulichen Vorstellungen. Als Beispiel aus eigener Erfahrung, die den Mangel reicherer Künstlererlebnisse oft ersetzt durch die Unmittelbarkeit des Erlebten, kann ich berichten, dass alle Gestalten, die ich als Jüngling für die Tischlade dichtete, mir noch jetzt in voller Lebendigkeit in jeder Scene bis in die einzelnsten Handlungen in anschaulicher Erinnerung sind und dass ganze Scenen mir entstanden einfach durch das Aufschießen einer oder mehrerer Personen in bestimmten Situationen, zu Zeiten, in denen ich an ganz andere Dinge dachte. Es ist dies die Art von Phantasievorstellungen, welche Grillparzer in seiner Eintheilung im besonderen treffen will, wenn er von einer Phantasie spricht, deren „Wirkungen aus den Gesetzen der Gedankenassociation nicht zu erklären sind und die Grundbedingung des Dichtungsvermögens sind“.

Den ursprünglichen Phantasievorstellungen coordiniert sind die associativen Phantasievorstellungen.

Ein Kind, das den Hut des Vaters, der auf dem Tische liegt, aufsetzen will, ist gewöhnlich erregt von einer Phantasievorstellung. Sie ist associativ, nicht ursprünglicher Natur, denn es hat sich in dem Kinde die schon gegenwärtige Vorstellung des Hutes mit der seiner selbst associativ zusammengesetzt. Dieser Phantasievorstellung ist wesentlich, dass vor ihrer Entstehung mindestens eine der verschmolzenen Theilvorstellungen im Bewusstsein war, welches nacheinander sie ebenso wie die innerhalb der complexen Phantasievorstellung im Bewusstsein stattgefundenen Association von den ursprünglichen Phantasievorstellungen unterscheidet. Es ist selbstverständlich, dass die hier in Frage stehende Association nichts gemein hat mit der eventuellen Association beim Auftauchen der ersten Theilvorstellung. Hier, wo es sich um den inneren Bau handelt, ist die Entstehung der Bestandstücke im Laufe der Vorstellungen, ob sie also spontan oder associativ, wieder außerhalb der Betrachtung. Auch genügt es nicht, dass eine Vorstellung eine Phantasievorstellung associativ hervorrufe, sondern sie selbst darf nicht verschwinden, muss vielmehr als Bestandstück in der Complexion auftreten. Auch leuchtet ein, dass die Grenzen auch hier wieder fließende sein müssen.

Ohne Zweifel nun, reicht wieder die einfache Erklärung durch Association nicht aus: wir finden wie vorher das Moment der Spontaneität in vereinigter Thätigkeit mit der Association.

Der Hut, der an das Kind erinnert, braucht nicht das Kind mit dem Hute in dieser bestimmten Vereinigung hervor-

zurufen, ebenso wie ein Pferd uns an seinen Reiter erinnern kann, ohne dass anstatt dessen die Vereinigung ein Centaur wäre. Die Ursache, warum das Kind gerade diese zwei Eindrücke in dieser besonderen Weise vereinigt hat und warum die Vereinigung nicht zwischen anderen Dingen stattgehabt hat, z. B. warum das Kind nicht ein anderes mit dem Hute des Vaters vorgestellt habe; warum der Gang der Association in der Richtung zum Kinde selbst, statt zu einem anderen Kinde geschah, ist noch erklärlich; er kann in einer von den zahlreichen Bedingungen der Verstärkung von Associationen liegen. Hätte das Kind im Augenblick vorher vielleicht nicht sich selbst im Spiegel besehen, so kam die andere Vorstellung zustande; hätte es lebhaft an eine abwesende Person gedacht, so wäre es von der Vorstellung des Hutes, weder auf den eigenen Kopf noch auf den des anderen Kindes, sondern auf jenen einer dritten Person verfallen. Die Synthese aber bleibt unerklärlich. — Der wichtigste Fall ist, wo zwei Erinnerungsvorstellungen zu einer Phantasievorstellung sich vereinigen. Ich denke an eine Person, werde an ihr Kind erinnert, und sehe sie nun mit ihrem Kinde spielen, in einer Stellung, in der ich sie vorher nie gesehen. Könnte man hier auch noch ein Glied einschalten; die Erinnerung an eine andere Person, die ich einmal in jener Stellung gesehen: die Erklärung kommt kaum weiter. Höchstens wäre zu fragen, ob die Vorstellung immer durch eine Association der Theilvorstellungen untereinander zustande kommt oder ob nicht zu dem einen Theile die ganze Phantasievorstellung dazuschießen kann. Oft macht die Raschheit, mit der solche Phantasievorstellungen zustande kommen, eine solche Erklärung durch ursprüngliche Phantasie plausibel. Die Schwierigkeit der Erklärung liegt dann in der Association. Wenn ich jemanden retten will, oder wenn mich jemand angreift, und ich nehme sofort eine zweckentsprechende Stellung an, so wurde, wenn diese irgend complexer Natur, dass der bloße Reflex ausgeschlossen ist, meine Körperstellung zuerst vorgestellt in Verbindung mit der des betreffenden Menschen: in einer Phantasievorstellung. Wenn Leute einen Klöppel aus großer Höhe auf Piloten fallen sehen, werden sie reden von einem Kopf, der dazwischen liegen könnte; eine Außerung, der meist das betreffende Bild vorausgeht, das mit eben solcher Schnelligkeit zustande kam, als wenn jede andere Association, außer höchstens einer ganzen fertigen Phantasievorstellung, einer ursprünglichen an die vorausgehende Vorstellung (dann nicht Theilvorstellung) ausgeschlossen wäre. Der Fall ist auch nicht anders bei Erinnerungsvorstellungen: Ich denke an einen Stuhl und

werde an eine Person dadurch erinnert; aber nicht bloß an sie, scheint es, sondern an sie auf dem Stuhle. Die Entscheidung für die Erklärung mittelst ursprünglicher Phantasievorstellungen vereinfachte die Sache, indem wir es dann nur mit der Schwierigkeit zu thun haben, wie eine Phantasievorstellung associiert werden kann: wie an das Wort „kalt“ eine „Winterlandschaft“. Aber dies Räthsel bleibt jedenfalls ungelöst. — Hier wäre noch zu bemerken, dass Illusionen vermöge welcher z. B. eine Wolke als Kameel, oder in den grauen Weiden der Erlkönig gesehen wird, soferne es nicht einfache Urtheilstäuschungen in der Wahrnehmung sind, nicht absichtliche wie im Hamlet, auch zu erklären sind als eine Art von associativen Phantasievorstellungen, in der ein Bestandstück direct durch die Sinne gegeben ist.

Versuchen wir nun dieses Phänomen der associativen Phantasiethätigkeit an verschiedenen Kunstgattungen im Concreten zu verfolgen.

Die musikalische Phantasie, wenn von Vorstellungen von Tongruppen, also von Accorden, oder von orchestralen Zusammenklängen und deren Gesammtklangfarbe abgesehen wird, setzt sich zumeist aus associativen Phantasievorstellungen zusammen. Beethoven, wenn er aufgefordert wurde, am Clavier zu phantasieren, schlug zuerst mechanisch einzelne Töne oder Accorde an, an welche sich der Zug der Vorstellungen schloss; einige Töne, die er von einem Vogel hörte, werden ihm zum Motive. Der Vorgang des Anschießens einer Vorstellung an eine andere, reicht aber hiebei zur Erklärung nicht aus. Eine Reihe von Tönen sind keine Melodien. Auch folgen oft unzweifelhaft ganze Accorde einander, mehr oder weniger bestimmte Gesammtbilder von Rhythmen, Verhältnissen, Motiven, Themen, ganzen Melodien. Mozarts Ausspruch über seine Fähigkeit, Gleichzeitiges in der Phantasie zu sehen, übertrifft die kühnste Annahme, die Psychologen, die aus Selbstbeobachtung ihr Material schöpfen, je machen können. Er sagt: „Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer grösser und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ichs hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen, im Geiste übersehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kommen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus; alles das Finden und Machen geht in mir nur wie in einem schon starken Traume vor; aber das Überhören — so alles zusammen, ist doch das Beste“.

Ohne Zweifel spielen bei Associationen von so großer Complexität — wie ja schon bei Terzen, Accorden oder Läufen, deren begleitende Gefühle einander hervorrufen können — Gefühlsassociationen eine große Rolle. Die Ausdehnung begleitender Gefühle auch bei gewöhnlich Veranlagten, zeigen Behauptungen, wie wenn jemand sagt, er ziehe Schubert Schumann vor, welchem Urtheile, wenn es nicht bloß Worte sind, wahrscheinlich ähnliche Gemeinempfindungen zugrunde liegen. Diese Gefühlsassociationen könnten auch denselben associativen Charakter haben wie die Vorstellungen in Phantasievorstellungen, also das eine Gefühl ein zweites, aber schon in bestimmter Verbindung mit dem ersten hervorrufen. (Ihr beständiges Eingreifen in den Verlauf der Composition ist natürlich wesentlich zu unterscheiden von den später zu erörternden gesammten Stimmungen, die die Phansasievorstellungen nur allgemein erregen.) Ein Molldreiklang kann im musikalischen Gemüthe auch durch flüchtige Schmerzvorstellungen hervorgerufen werden; diese können aber leicht einzeln während des Inmusiksetzens eines Gedichtes entstehen und gleichsam als Theilvorstellungen in die Phantasiegebilde eingehen. Wie weit Musiker solcher Associationen fähig sind, zeigen schon ihre Bedürfnisse für besondere Tonarten. Beethoven sagt einmal von Klopstock: „Immer maestoso, des-dur“, und ein anderesmal: „Sie haben ..... in as-dur geschrieben, da mir aber diese Tonart zu wenig natürlich und so wenig der Aufschrift Amoroso entsprechend erschienen ist, dass sie dieselbe vielmehr in Barbaresco verwandeln würde, habe ich das Lied in die für dasselbe passende Tonart gesetzt.“

Auch der Einfluss von Gedanken auf musikalische Compositionen, der hauptsächlich erklärlich ist, durch die ihnen zugrunde liegenden Affecte und ihren rhythmischen Ausdruck ist zu berücksichtigen. Beethoven sagt zu Bettina Brentano von einem Liede: „Ich habs für Sie gemacht, Sie haben mich dazu gereizt, ich las es in ihren Blicken wie geschrieben“. Von seinen Gefühlen und Gedanken, die in fast allen Compositionen, auch den Quartetten und Sonaten und Symphonien, vornehmlich von der dritten an, in der Napoleons Schicksale ihn beschäftigen, bis zur neunten, in welchen er seinen Gottesbeweis in Tönen gegeben hat, scheint ihm — sie müssen, wenigstens für den Gleichgearteten, wieder findbar sein. Er spielt das Adagio aus der Cis-moll-Sonate in einem schwarzbehangenen Zimmer, bei der Leiche eines Freundes. Er sagte: „Die Welt muss ich verachten, die nicht ahnt, dass Musik höhere Offenbarung ist, als alle Weisheit der Philosophen“.

Dieser Ausspruch findet wohl auch seine Erklärung durch die, unmittelbar Affecte ausdrückende und erregende Wirkung der Musik. Deutlicher auf Gedanken zurückgehend ist der folgende Ausspruch Schumanns: „Es afficiert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen, über alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind auch viele meiner Compositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift, und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muss.

Es scheint, dass in allen Compositonen immer die Gedanken mit die Associationen erregen. Ein Musiker, der mir eine Composition vorspielte, die eine Art Choral im Basse darstellt, der von variationenartigen Figuren in der höheren Lage begleitet war, rief plötzlich zu meinem Erstaunen in voller Verzückung aus: Die einen tanzen, die anderen beten — der Gedanke der Composition. Dass auch oft wertvollere Vorstellungen an unbestimmte Affecte associiert werden können, als die, von denen die Composition ausgieng, zeigt, dass diese oft an Wert verliert durch bloße Überschriften und umgekehrt: das beste Frauenbildnis kann schlecht werden, wenn der Maler es Madonna nennt.

Gedanken können auch mittelst Rhythmen, also ohne Gefühle zu erregen, musikalische Compositionen beeinflussen. Beethoven kann, wenn er von Coriolan hört, bei der Vorstellung seiner Energie und seines stürmischen Wesens zunächst auf die entsprechenden Rhythmen verfallen sein, an welche Rhythmen als Theilvorstellungen sich die Melodie anbildete durch associative Phantasiethätigkeit direct als Melodie. Dass ähnliche Association möglich ist, bezeugt der einfache Versuch, dass man mittelst bloßer Rhythmen, die man auf einen Tisch klopft, musikalische Menschen veranlassen kann, selbst complicierte Melodien danach zu errathen. Durch diese Weise der Entstehung wird vieles schwer Verständliche in der Musik verständlich — Recitative in Claviersonaten und in den letzten Quartetten Beethovens, ja ganze Sätze, die sich an der Grenze des rein Musikalischen befinden; auch bei großen älteren Componisten, denen das Gefallen, besonders in religiösen Compositionen, nicht ausschließlich Motiv war. Beide Principien können oft in großen Widerspruch gerathen, wenn die Rhythmen einer Melodie gleicherweise wie Affecte, unbekümmert um den Text eines Liedes entstehen. Schubert, der größte Liedercomponist, ist hierin oft von den größten Fehlern nicht freizusprechen.

Associationen können auch unterstützt und ersetzt werden, wie Stumpf von Rob. Franz berichtet, durch Notenbilder, gewiss auch durch Vorstellungen von der Ausführung auf einem Instrumente, die ja zur höchsten Vervollkommnung gesteigert werden können: Liszt soll sich auf der Reise vorbereitet haben durch bloßes Lesen eines neuen Musikstückes, das er abends auswendig im Concerte spielte — wobei unzweifelhaft Associationen an Muskelempfindungen eine Rolle spielen.

Welche Rolle Rhythmenassociationen, die natürlich immer zu unterscheiden sind von unmittelbarem Affect-Ausdruck, der wenigstens zum großen Theil die musikalische Wirkung erklärt, in der Musik spielen können, wie wenig immer auch dem Urheber bewusst, möge folgende gewiss sehr waghalsige Analyse zeigen, die man versucht hat zu geben von Donna Annas Zornesausbruch „Or sai, chi l'onore" in Mozarts „Don Juan". Darwins und anderer Charakterisierungen des Zornes sollen in der Musik ihren Ausdruck gefunden haben. Zunächst die Bewegung des Pulses oder Herzens. „Dieselbe erscheint im Zorne beschleunigt. Nehmen wir die Zahl der Pulsschläge in normalem Zustande mit 72 in der Minute an, so wird sich eine Steigerung der Pulsfrequenz in einem Erregungszustande, gleich dem der Donna Anna, auf etwa 120 Schläge in der Minute ergeben. Im Tempo der Arie entspricht dieser Schnelligkeit die Aufeinanderfolge der Viertelnoten, welche trotz des vorgezeichneten Alla-breve-Taktes sich sehr markant herausheben, indem im Gesange die zweiten Viertel der Takte häufig ein besonderes Gewicht erhalten. Wir finden also die hervorstechendsten Momente der Bewegung in Übereinstimmung mit der dem dargestellten Erregungszustande entsprechenden Pulsfrequenz. Der Athem ist kurz. Im Zustande vollkommener Körperruhe beträgt die Zahl der Athemzüge nach Vierordt durchschnittlich 12 in der Minute. Im angenommenen Tempo werden dreißig Takte den Zeitraum einer Minute ausfüllen. In dem gerade die Taktzahl umfassenden Abschnitte vom Beginne der Arie bis zur Wiederholung („Or sai, chi l'onore") erfordert die Melodie 15 Athemzüge. Diese Beschleunigung entspricht vollkommen dem nicht durch einen momentanen Impuls heftig erregten, wohl aber zu rascherer Bethätigung gesteigerten Zustande der Donna Anna. Zu bemerken ist der stoßweise wirkende Athem, welcher gleich beim jedesmaligen Einsatze seine volle Kraft zusammennimmt, um mit den zwei Vierteln des nächsten Taktes kurz abzubrechen um in den folgenden Pausen in raschem und tiefem Zuge zu neuem Stoße auszuholen. Der schnell verhauchte Athem wird rasch

wieder ersetzt. Auch das Zittern des Körpers findet seinen Ausdruck in der Begleitung. Soviel von der Übertragung der Bewegung innerer Organe auf die Tonschöpfung. Auch die im starken Erregungszustande in Mitanspruch genommenen äußeren Körpertheile, so namentlich die Extremitäten, theilen ihre Thätigkeit der Tonbewegung mit. Die Eckigkeit und Heftigkeit der Bewegungen der mit Kraft ausgerüsteten äußeren Glieder, namentlich den schweren, gestoßenen, erschütternden Schritt — wer fände sie nicht in den scharfen Rhythmen der Melodie, in den hinaufstürzenden Zweiunddreißigstel-Triolen der Bässe, in den punktierten Noten des dritten und fünften Taktes, in den den schlechten Takttheilen Gewicht verleihenden Noten, in dem alle Athemkraft concentrierenden Aufschrei auf dem zweigestrichenen *a*, mit dem lange zurückgehaltenen Abschlusse, zu welchem, wie von bangem Druck befreit, rasch herabrollende Sechszehntel führen. In der tonischen Anordnung finden wir heftig hervorgestoßene hohe Töne, weite grelle Tonabstände, eine weichere, schmerzbekundende Melodik nur dort, wo die Erinnerung an den Vater in den Vordergrund tritt."

Wir wollen nun noch versuchen, uns wenigstens im allgemeinen ein complexeres Phänomen, etwa eine Behauptung zu erklären wie die, dass Schubert, ein Gedicht lesend, auf den Rand des Buches gleich dazu das Lied geschrieben habe. Diese Behauptung erscheint mir z. B. beim „Erlkönig" sogar sehr wahrscheinlich, weil ich glaube, dass er beim Lesen schon der ersten Frage „Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?" sein Gesammtbild vor Augen gehabt haben muss. Das Wort „reiten" brachte ihm wahrscheinlich schon den Rhythmus und das Tempo des Ganzen vor Augen wie sie in den Triolen auftreten; die Vorstellung des „Windes" erinnert ihn an das Geheule das die Figur im Basse ausdrückt, die schaurige Stimmung, noch durch die Vorstellung der Nacht erhöht, bedingt die tiefen Töne dieser Figur und vor allem ihre Molltonart und auch die beständigen Quarten. Nehmen wir noch dazu, dass die Hauptverhältnisse durch die Zeilenlänge gegeben waren, wie das der ersten beiden Noten durch die jambische Betonung und vor allem durch eine Frage, die wie jede Frage mit einer Stimmerhöhung endigen muss und die vielleicht auch noch durch den Vocal *i*, in „Wind" mitbedingt ist, so scheint mir die Analyse soviel erklärt zu haben, als sie in dieser Frage kann, und bis zum verborgenen Quell ursprünglicher Phantasiethätigkeit gedrungen zu sein. Ich brauche mich kaum zu verwahren gegen den Einwand, als müssten auch im Hörer dieselben

Associationen umgekehrt wieder erregt werden; selbst bei einem Liede wie dieses, wo also die Worte es begleiten, ist dies nicht nöthig und ich habe viele sehr musikverständige Menschen gefragt, die z. B. in der Bassfigur den Wind nicht wieder erkannten, wohl aber die schaurige Grundstimmung, die durch die Triolen, Tempo und Molltonart für jedermann unzweifelhaft ist und wieder productiv wirkt.

Zu einem genaueren Studium der musikalischen Phantasie wurde vorgeschlagen, die Verwendung eines jener Apparate, welche es ermöglichen, die freien Phantasien am Claviere nachzuschreiben. Jedenfalls ist in allen diesen Gebieten alles noch im ersten Entstehen.

Auch die bildende Kunst, in der ursprüngliche Phantasievorstellungen eine weit größere Rolle spielen als in der Musik, wird beherrscht von der associativen Thätigkeit der Phantasie. Die Behauptung von Künstlern, die Gedanken kämen mit der Aufgabe, ist nur so erklärlich. Eine Decke soll malerisch decoriert werden; ihre Form sehen und die Gestalten, die in sie passen, ist für den Künstler oft Sache eines Augenblickes. Der Vorgang ist der, dass die Theilvorstellung, die hier sehr allgemein ist, die Form des Feldes, an einen Inhalt associiert, und verschmilzt mit allerdings von den verschiedenen Individualitäten anders hervorgerufenen Phantasievorstellungen. Dem einen mag eine ornamentale, dem andern eine figurale Decoration erschienen sein, immer handelt es sich um Linien, deren allgemeine Umrisse gegeben sind und die mit diesen ein Ganzes werden sollen. Die Thätigkeit bleibt dieselbe, ob die Phantasie nur eine Art von Erfüllung hervorbringt oder viele, deren sich nachträglich die Wahl des Geschmackes bemächtigen kann, und so kann jedermann an sich das Experiment versuchen. Die veranlassende Theilvorstellung kann auch mehr concreter Art sein, wie wenn ein Maler ein weibliches Wesen sieht und ihm sofort eine bestimmte Haltung und Gewandung dabei einfällt, die es in eine Heilige verwandelt, oder wenigstens in ein zu Studien dazu erwünschtes Modell. „Der Ursprung meiner Pietà war auf den Stufen der Peterskirche gefunden; eine Frau vom Lande, ob schlafend oder weinend, wusste ich nicht.“ Oder „ein Bischof in weitem Bademantel auf einem Felsblock sitzend, der in ahnungsloser Unschuld die Amme darstellte“ (Feuerbach). Dass in größeren malerischen Compositionen sich oft erst nachträglich an eine Mittelgruppe, die ursprünglich geschaffen wurde, Figuren schließen, was ihnen oft als Mangel anzukennen ist, bedarf kaum eines Beleges. „Ich habe die Maria gesehen und die übrigen Figuren sind hinzugetreten“ (Feuerbach). Ein Maler

sagte mir von Rubens' „Raub der Sabinerinnen", die zweite Frauengestalt sei schlecht und eine Füllfigur ohne Zusammenhang. Rubens habe gewiss nur die Linie der einen weiblichen Gestalt, die von den Römern aufs Ross gehoben wird, interessiert und zum Malen gereizt. Welches Vertrauen zeigt Rubens in die associative Kraft seiner Phantasievorstellungen, wenn er in einer Skizze zu einem Höllensturze einfach mit einem fleischfarbigen Striche, der sich von oben nach unten verbreitert, diagonal über die dunkle Leinwand fährt. Hier bildete sich das Ganze an den ursprünglichen Gedanken an, ohne dass die Form zuerst irgend welchen besonderen Inhalt haben konnte. In dieser Weise müssen auch Farben in bestimmten Verhältnissen und größere Compositionen der associativen Thätigkeit unterworfen sein. Einem Maler, der eine Landschaft ausgeführt und für den Himmel in der Skizze zuerst nur einen gelben Ton angelegt hat, kann mit einemmale dafür ein fertiger Sonnenuntergang mit bestimmten Wolkenpartien u. s. w. aufschießen. Dass diese associative Thätigkeit wieder unterstützt wird durch Gefühle und Urtheile, die von dem Dargestellten weit abliegen, ist unzweifelhaft. Ich will auch dafür einige Beispiele, vornehmlich associativer Phantasievorstellungen geben; sie können auch einiges Licht auf jene materialistischen Theorien werfen, welche durch ihr völlig unpsychologisches Betonen eines unterschätzten Momentes gewiss Gutes stiften, aber die Behauptung ins Bizarre ziehen, wonach es dem bildenden Künstler immer nur um Erkenntnisse in Formen und Farben und Bedürfnisse nach Ausdruck derselben zu thun wäre, im übrigen ein Bild nicht viel anders als ein Teppich wirke, oder jedenfalls keiner höheren Stimmung entspringe. So viele Arten der Wirkung aber, so viele Arten der Entstehung gibt es.

Die Ästhetik zeigt, welche Associationen schon einfache Linien erregen: Horizontale, beruhigendere als verticale, das Concave einer Kuppel hinein- und hinaufziehend, das Convexe abhaltend. Jedes Ornament zeigt die Rolle, die die Vorstellung von „schwer" und „leicht" spielen, und ebenso ist bekannt, welche Associationen schon die einfache Farbe zu erregen imstande ist. Wie sollte es anders bei complexen Vorgängen sein? Der Maler, der von der Unschuld einer Märtyrerin liest, wird ihr Bild im Gewande eines fleckenlosen Weiß sehen, die Penelope in Schwarz; erregte Stimmung wird er durch Roth ausdrücken, ein ruhiges Naturbehagen durch Grün. Fruchtbar und dürr, sind wie fröhlich und traurig, für den Maler Farbenvorstellungen; denkt er an sein eigenes Behagen, so kann er sich als Schäfer unter einem Baume ruhend

und diesen mit der entsprechenden Umgebung verwachsen sehen. Oder er wird die Stimmung, die seine eigene Landschaft ihm zurückgibt, erhöhen, indem er jene durch einen Menschen darin zum Ausdrucke bringt. Was eine Ruine in düsterer Landschaft mit hängenden Blumenkronen und rothem herbstgefallenen Laub und stürmendem Wind will, das wollte auch ihr Urheber. Und hiebei handelt es sich hauptsächlich, wie in der Musik, um unmittelbaren Ausdruck von Geist und nicht um Nachahmung weitabliegender Absichten und Zwecke. Diese sind es auch, gegen die, als außer dem Kunstbereiche liegend, mit Recht gekämpft wird. Ein anderes ist es auch gewiss, ob die Vorstellung des Zornes oder von gespannten Muskeln das Bild des zürnenden Achilles erzeugt; wie es aber erscheint und wirkt, das bleibt immer die Hauptsache und genügt es, was gewiß das erste ist, den malerischen Ansprüchen, so mag es von Gedanken erregt sein und Gedanken erregen so viel es will: je mehr und je höhere, je besser. Und wenn Fechner sagt, dass Bilder ohne jede Association ebensogut umgekehrt zu genießen sein müssten, so hat diese Behauptung noch Recht bis zum einfachsten Tapetenmuster, das durch seine Associationen wirkt. Ich habe mich experimentell überzeugt von der Kraft dieser Wirkung: ich konnte aus Draht kaum genügend einfache Figuren biegen bis zu bloßen Winkeln in bestimmten Stellungen, ohne in Gesellschaften Übereinstimmungen der Aussagen zu erzielen von der associativen Bedeutung derselben.

In der Dichtung zeigt jedes ausschmückende Beiwort die associative Phantasiethätigkeit. Wenn Goethe sagt: „Im dunklen Laub die Goldorange glüht“, so wurde seine Stimmung durch die concentrierteste Sinnenthätigkeit hervorgerufen. Er sieht vor sich die Orange und sie erinnert ihn nicht bloß an Gold oder Glühen, er sieht sie golden und glühend. Freilich kann es in solchen Fällen sich auch anders verhalten. Die Vereinigung mit dem Adjectiv kann möglicherweise bloß der Ausdruck eines Ähnlichkeitsurtheiles sein, ausgesprochen auf Grund der Erkenntnis, dass die Orange ähnlich ist der Feuersglut oder dem Golde und dieser Fall ist der in der Dichtung vorherrschende, bei dem es sich, wie wir sahen, überhaupt nicht um Phantasievorstellungen handelt, sondern um Erinnerungen und Vergleiche, oder um eine Phantasie für das Abstracte; vornehmlich mit der Thätigkeit der Substrate: „murmelnder Bach“, „lispelndes Laub“, „gähnender Abgrund“, „perlende Töne“, „neckende Lüfte“ sind Beispiele. Diese Art Entstehung kommt auch Worten zu, die wie „Mutterseelenallein“ ein ganzes Gedicht bedeuten. Wir wollen noch,

um besser einzudringen in das Wesen associativer Phantasiethätigkeit in der Dichtkunst, einige Verse aus dem Monologe Richards III. (in Schlegels Übersetzung), in dem sie in kaum wieder erreichter Weise in jeder Zeile gedrängt erscheint, einer kürzern Analyse unterziehen. Gloster beginnt:

Nun ward der Winter unsers Missvergnügens
Glorreicher Sommer durch die Sonne Yorks;
Die Wolken all, die unser Haus bedräut,
Sind in des Weltmeers tiefem Schoß begraben.
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
Der grimm'ge Krieg hat seine Stirn entrunzelt,
Und statt zu reiten das geharn'schte Ross,
Um droh'nder Gegner Seelen zu erschrecken,
Hüpft Er behend' in einer Dame Zimmer
Nach üppigem Gefallen einer Laute.

Es ist selbstverständlich, dass, wenn ich an diesem Beispiele die früher geschilderten Arten der Phantasiethätigkeit und besonders die associativen Phantasievorstellungen zeigen will, es weder möglich ist, immer zu trennen, was an Bildern schon die Sprache für Shakespeare gethan, wie weit er also dabei immer selbst Phantasie brauchte, noch zu bestimmen, ob der Vorgang immer genau so war, wie ich ihn darlegen werde. Es ist genug, wenn gezeigt wird, wie er möglicherweise sein konnte und einen Einblick gewähren kann in die Art, wie der Wert einer Phantasie, und natürlich auch zum Theil des Geschmackes, beurtheilt werden kann. In der kahlen Prosa des Kaufmannes oder Gelehrten, die nur über einige hundert Vocabeln verfügt, würden die zwei Gedanken, die jene Verse ausdrücken, lauten: durch den Sieg geendigte Leiden, und: Freude über den Frieden. Shakespeare nun wird, wenn er von Missvergnügen spricht, zuerst erinnert an das des Winters, was einer Association ähnlich ist, wie wir sie früher besprochen von „kalt“, an das Bild einer Winterlandschaft, also wohl eine Gefühls-Association einer ursprünglichen Phantasievorstellung. Aber mehr noch: vermuthlich erinnerte ihn die Vorstellung des Wandels der Stimmungen sofort an den des Winters und des Sommers und gewiss blieb es aber auch hier nicht lange bei bloßer Association und Ähnlichkeitsurtheil oder einer unanschaulichen Vorstellung. Schon die Vorstellung der Ursache des Stimmungswechsels (York), musste die Vorstellung der Ursachen des Überganges von Winter in Sommer erregen und jetzt, wenn nicht schon früher, kam ohne Zweifel das Himmelsbild zustande, an das

sich durch associative Phantasiethätigkeit das weitere knüpfte. Die Wolken treten zum Theil ein für das Missbehagen des Winters und können natürlich auch gleich bedräuen, d. h. weitere Bilder associieren, da sie einmal da sind und verdrängt werden durch die Sonne Yorks. „Sonne Yorks“ ist als unanschauliche Phantasievorstellung gleicherweise wie glorreicher Sommer, kaum mehr als ein Ähnlichkeitsurtheil in kurzem Ausdrucke. Das Verschwinden der Wolken zeigt die Thätigkeit der Bewegungserscheinungen; dass sie ins Weltmeer verschwinden, ist bei dem gegenwärtigen Bilde erklärlich durch die einfache Association des blauen, unendlichen Firmamentes an das Meer, das jetzt, wie früher der Himmel das Bild des Winters, die vorhergehenden Bilder alle verdrängt und durch die Association des Schoßes abermals in diesem Gedränge verdrängt wird, welche Vorstellung Schoß (zusammen mit der des Verschwindens), vermuthlich eine Association durch Schoß der Erde, die wenigstens beim Hören mit anklingt, die Vorstellung des Begrabens erregt.

„Der grimm'ge Krieg hat seine Stirn entrunzelt“ ist eine Personification: Die Vorstellungen und Gefühle des grimmen Krieges erinnern an ein menschliches Wesen (wir sprachen hier von den anschaulichen Substraten, die für den Begriff eintreten), das diese Eigenschaft besitzt und die Ähnlichkeitsurtheile finden abermals mittelst Eigenschaftswörtern in der unanschaulichen Vorstellung „grimm'ger Krieg“ Ausdruck. Abermals gehen die associativen Phantasievorstellungen und Bewegungserscheinungen im Gefolge dieses Bildes. Der Krieg ist nicht mehr „grimm“ und Shakespeare sieht einfach sein Bild, wie es seine Stirn entrunzelt; es erschreckt nicht mehr die Gegner und reitet nicht mehr das geharnischte Ross: vielleicht auch associiert durch den Gedanken, der hier mit unterläuft, dass Yorks Krieger, für Richard wohl verächtlicherweise, wenigstens deutet die Association auf das „behende Hüpfen“ darauf, abrüsten und die Freuden des Friedens suchen. „Einer Dame Zimmer“ ist eine Contrast-Association und gleichzeitig eine associative Phantasievorstellung an das Bild des Krieges und wir sehen immer, wie der Gang des Gedankens parallel den Associationen der Bilder läuft, einmal durch diese, einmal durch jene erregt. Letzteres unzweifelhaft auch, wenn die Friedensfreude an einer Dame Zimmer erinnert; wobei auch ersichtlich, wie unerklärlich der Vorgang ist, dass diese Association genau zum Bilde des Krieges passt und umgekehrt, wenn die Association von diesem ausgieng zum Gedankeninhalt. Ausgeschlossen ist natürlich nicht eine Wahl aus mehr Bildern, die Shakespeare gewiss zur Hand waren, aber auch

sie erklären die Thatsache schwer. Gewiss sind auch Gefühls-Associationen u. zw. solche, die von einem Gebiet auf das andere herüber thätig sind, mit im Spiele. Dass der Krieg, wenn er einmal in einer Dame Zimmer ist, nach einer Laute tanzt, ist natürlich; warum aber nach „üppigem Gefallen einer Laute?“ Hier sah vermuthlich Shakespeare die üppige Dame selbst, die die Laute spielt und den Krieg in Unterjochung hält, und die Vergleiche drücken sich einfach in unanschaulichen Vorstellungen, wie „üppiges Gefallen“ u. s. w. aus. Zwei Verse später tritt dieselbe Thatsache wieder auf in noch concentrierterer Form, wenn Shakespeare vom buhlen mit verliebten Spiegeln spricht, ein Bild, in dem die Substrate übrigens schon so wenig mehr bedeuten und so viele Bilder gedrängt in einer Vorstellung auftreten, dass kaum ein glücklicher Geschmack sich darin mehr äußert. An diesen Beispielen wird auch klar, wie die dichterische Sprache, von der meist das Gegentheil geglaubt wird, dem Dichter einen kürzeren und gedrängteren Ausdruck ermöglicht, in einem Vers zu sagen oder zum eigenen Ausmalen anzuregen, was die Prosa in einer Seite nicht könnte; ferner, was Schopenhauer behauptet, dass Dichtkunst wie alle Kunst, zur Phantasiethätigkeit anregend wirkt und auch, dass Phantasie nur von Phantasie verstanden werden kann.

Dass im Drama ganze Gestalten dieselbe Anschaulichkeit in ihrer Entstehung zeigen, wie das einzelne Bild, ist gewiss. Rollen, die die Dichter den Schauspielern „auf den Leib schreiben“, bezeugen es. Er sieht seine Gestalten, sie sprechen zu ihm, erinnern ihn an andere, die sich zu ihnen gesellen, und sein Urtheil ist wenig mehr als Anschauung. Wenn der Dichter Dinge sieht, auch in schmutziger Umgebung, die sein Wohlgefallen erregen, so verwandeln sie sich und werden zum Gedicht. Goethes Frauengestalten haben alle ihre Urbilder; das Gretchen, das er in seiner Jugend sah, begleitete ihn als Gretchen des Faust durchs ganze Leben. Ein großer Unterschied liegt darin, ob die Phantasievorstellungen an Sinnes-Eindrücke associiert werden, wie in Goethes selbst erlebten Werken, oder nur an Erinnerungs- und andere Phantasievorstellungen. Schillers Phantasie ist hier zu seinem Nachtheil eine sehr verschiedene; er gehört zu jenen Dichtern, die meist durch Natureindrücke erst erregt werden, wenn sie schon lange verblasst sind.

Welche Rolle beim Dichter Gefühls-Associationen bei dem Zustandekommen der Phantasievorstellungen spielen, dafür sahen wir schon Beispiele und ich brauche bloß hinzuweisen auf Heines Gedicht vom Fichtenbaum im Norden. Es verdankt seine Entstehung und Wirkung nur diesem Um-

stande und der dadurch bedingten, der Lyrik so wesentlichen Unbestimmtheit, und Literarhistoriker können einem solchen Gedichte nicht mehr schaden, als wenn sie einen Ausspruch eines Dichters aufschnuppern, indem er mittheilt, was er selbst dabei gedacht hat.

Associative Phantasie zeigt sich auch in rudimentärer Art in gewöhnlichen Menschen ausgebildet, wenn sie eine Dichtung lesen und sich die Scenerie trotz ausführlicher Beschreibung nicht anders vorstellen können, als mit Hilfe ihnen bekannter Örtlichkeiten, in die sie die Handlung aber doch versetzen müssen.

Auch über die Thätigkeit associativer Phantasievorstellungen, in dem Gebiete der Abstraction und der Wissenschaft haben wir am Eingange genügende Beispiele angeführt. In ihr wie in der Dichtkunst, wie im täglichen Leben ist alles davon durchsetzt. Wer ein Brett mittelst eines Nagels befestigen will, wird erregt durch eine associative Phantasievorstellung. Wo es die Menschen am wenigsten vermuthen, sind sie noch abhängig von solchen Phantasievorstellungen. Der Vorwurf der Unmoralität deutet oft nur auf Mangel an Phantasie. Wer sich Todesqualen so kräftig vorstellen kann, dass sich alle Gefühle des Entsetzens, deren wir freilich fähig sein müssen, daran knüpfen, wird sie niemals bereiten, noch zusehen können, wenn andere sie erdulden. Die Unterschiede in der Moralität, die Möglichkeit der einfachsten Ehrenverletzung beruhen oft auf der Unfähigkeit, sich die Wirkungen von Handlungen übereinstimmend mit anderen vorzustellen. Eine Thür heftig zuschlagen kann nur, wer selbst nie davon Unannehmlichkeit empfunden und sich in die Lage eines anderen nicht versetzen kann und wenn Schopenhauer dies als ein Kriterium der Unbildung bezeichnet, so bezeichnet er als solches letztlich ein mangelhaftes Gehör, starke Nerven, Mangel an Phantasie. Auch bei den religiösen Vorstellungen ist Phantasiethätigkeit wesentlich, denn auch wer an Gott denkt, ist von einer Phantasievorstellung erfüllt, verschieden, je nach dem Reichthume seines Innern. Die Macht der verschiedenen Religionen beruht grösstentheils auf der richtigen Ausfüllung der Mängel in der Phantasiethätigkeit der gewöhnlichen Menschen. Je gebildeter der religiöse Glaube wird, umsomehr tritt Phantasie für Abstractes an Stelle jener für Concretes.

Eigenschaften.

Ohne Zweifel müssen mehr Eigenschaften der Phantasievorstellungen angenommen werden, als es die Psychologie gewöhnlich thut.

Vor allem wichtig ist eine Eigenschaft, wonach wir sprechen können von entwickelter oder unentwickelter Phantasie. Herbert Spencer weist auf diese Eigenschaft hin, wenn er spricht von erinnernder und constructiver Einbildungskraft und erstere besonders als den Wilden eigenthümlich bezeichnet und als noch wenig von Erinnerung unterschieden.

Wir werden bei der Entwicklung der Phantasie, besonders bei Thieren und im Kindesalter darauf zurückkommen und ich will hier, nur um den Unterschied verständlich zu machen, bemerken, dass er die Zahl der Neubildungen betrifft. So nenne ich einen Centauren eine entwickeltere Phantasievorstellung als einen Reiter. Für den, der keines von beiden, nur Pferde und Männer gesehen hätte, bedeutet der Veränderungsvorgang beim Reiter nicht viel mehr als einen räumlichen, somit nicht mehr wie fast bei jeder Erinnerungsvorstellung — ein Pferd und einen Mann beide in wenig anderer Stellung, während ein Centaur eine vollkommene Neubildung darstellt, wie fließend auch die Grenze bleibe: Außer den örtlichen Veränderungen sind Theile ausgefallen und haben Neubildungen stattgefunden, auch z. B. in der Art der Vereinigung beider Körper, und ein Centaur ist thatsächlich ein verhältnismäßig spätes Phantasieproduct und gehört einer reiferen Kunstentwickelung an.

Diese Eigenschaft ist wichtig, besonders zur Beurtheilung echter Kunstthäigkeit und der bloß reproducierenden.

Von weiteren, allen Phantasievorstellungen gemeinsamen Eigenschaften, sind folgende Gruppen besonders hervorzuheben. Phantasievorstellungen können sein: Lebhaft oder matt; Eigenschaften, die schon bei den Erinnerungsvorstellungen in erster Entwickelung die verschiedenen Geistesrichtungen bedingen. Lebhafte Phantasievorstellungen erzeugen durch die Lust, die sie erregen, das Bestreben, in ihnen zu verharren, eine Vorstufe zur künstlerischen Thätigkeit; matte, sie von anderen zu unterscheiden, mit ihnen zu vergleichen — zu urtheilen. Jene hemmen das Denken — bekannt ist die Schwerfälligkeit des Sprechens und Denkens bei Künstlern, das auch den abstractesten Begriffen immer Bilder zugrunde legen muss —; diese fördern es. Wir kennen zahlreiche Aussprüche von Denkern, z. B. die Lotzes und Fechners, welche

von sich geradezu behaupten, selbst Erinnerungsbilder kaum farbig zu sehen. Große Lebhaftigkeit führt oft zu Hallucinationen, zu einem der gewöhnlichen Vorläufer des Irrseins, und die Verwandtschaft der künstlerischen Phantasie mit der der Irren ist in diesem Punkt gewiss eine so große, dass sie mit Recht in Büchern über Genie und Wahnsinn immer wieder hervorgehoben wird. Kindisch sind aber die Bemühungen nach Abgrenzung des „Krankhaften“ und nach Einordnung der größten Genies in Irrenkategorien, wenn sie Eigenheiten zeigen oder einmal ihre Phantasie sich zu Hallucinationen steigert. Goethe wegen jenes hechtgrauen Reiters bei Sesenheim, Luther wegen seiner Teufelshallucinationen, Napoleon wegen seiner Macbethprophetie, Sokrates wegen seines Daimonions, Schopenhauer wegen seiner Eigenart krank zu nennen (und wir finden bei Psychiatern z. B. unter den Musikern auch Mozart, Beethoven, Händel und Gluck als krank aufgeführt) bedeutet soviel Seelenkunde auf Seite der Psychiater, als es auf Seite der Philologen und Historiker bedeutete, wenn es fast zweier Jahrtausende bedurfte, bis ihnen nachgewiesen wurde, dass Tiberius, Caligula und Nero einfach an Tobsucht litten.

Ich führe als ein Beispiel an, wie die an Künstlern oft geschätzte Eigenschaft der Lebhaftigkeit ihrer Vorstellungen umschlägt in Hallucinationen und Irrsinn: Fechners Bericht von einem Maler, der seine Porträtsmodelle sehr bald entlassen konnte, da er sich Hallucinationen davon erzeugen und diese dann malen konnte; diese ihm sehr wertvolle Eigenschaft gieng aber bald in Irrsinn über. Lebhaftigkeit kann sich auch steigern zu körperlichen Affectionen. Flaubert erzählt: „Als ich beschrieb, wie Emma Bovary vergiftet wird, hatte ich einen so deutlichen Arsenikgeschmack auf der Zunge, war ich selbst so richtig vergiftet, dass ich hintereinander davon Indigestionen acquirierte, zwei reelle Indigestionen; denn ich habe mein ganzes Diner wieder von mir gebrochen.“ Und Dickens: „Seit ich das ausdachte, was geschehen muss, habe ich soviel Kummer und Gemüthsbewegung ausgestanden, als wäre die Sache etwas Wirkliches. Ich musste mich einschließen, als ich fertig war, denn mein Gesicht war zum doppelten seiner Größe angeschwollen und gewaltig lächerlich.“ Matte Phantasievorstellungen sind im Extrem auch durch Farbenblindheit zu illustrieren, eine Eigenschaft, die selbst Malern scheint eigen sein zu können; wenigstens deuten Arbeiten von Kaulbach, Cornelius, Führich, Schwind schon auf einen krankhaften Mangel des Farbensinnes. Demnach ist Lebhaftigkeit eine den höheren Geistes-

thätigkeiten nicht wesentliche Eigenschaft. Sie ist den niederen Sinnen und vornehmlich den sinnlichen Phantasievorstellungen eigen.

Phantasievorstellungen sind ferner: deutlich oder verschwommen. Die genannten Maler sahen trotz ihres Mangels, und von Musikern gilt ähnliches, oft feine Nuancen der Contouren, und selbst die vollständigste Farbenblindheit könnte grau in grau, Schattierungen, in bestimmtesten Unterschieden wahrnehmen. Und wie bei den Wahrnehmungsvorstellungen z. B. das Auge des Malers — noch von jeder Apperception abgesehen — mehr sehen kann als das des Laien, so kann auch in selbst matten Phantasievorstellungen, bei gleichem Inhalt eine größere oder geringere Zahl des Details gesehen werden, sie können deutlich oder verschwommen sein. Welche Unterschiede die künstlerischen Individualitäten auch bei Erinnerungsvorstellungen hierin repräsentieren, zeigte mir die Wette eines Tischkreises von Künstlern, welcher zufolge aus dem Gedächtnisse das Strohgewinde eines „Fiascos" zu zeichnen war. Es entspann sich Streit bis über die Lage der einzelnen Halme, — eine andere Deutlichkeit als sie z. B. moderne Romane mit lehrhaften Tendenzen zeigen, in welchen die einzelnen Figuren oft so kahl vorgestellt sind, dass von Anschaulichkeit nicht mehr zu reden ist. Freilich greifen hier schon andere Eigenschaften mit ein. Da nun Deutlichkeit der wissenschaftlichen Thätigkeit wesentlich wie der des Künstlers ist, so muss das Object der Deutlichkeit auch ein verschiedenes sein. Der Botaniker sieht eine Pflanze anders deutlich als der Maler und dieser anders als der Dichter. Der Botaniker kann unbekümmert um die Farbe, die Stellung und die Zahl der Staubfäden sofort erblicken, der Maler unbekümmert darum, ihre Zierlichkeit oder den Farbencontrast mit der Blumenkrone gewahren, der Dichter unbekümmert um beides, darauf den erfrischenden Thautropfen, oder die saugende Biene sehen, die vom Winde in der Blume geschaukelt wird. Überall andere Associationen in größerer oder geringerer Verwandtschaft mit Begriff und Urtheil, das beim Dichter und dem Botaniker hervor-, beim Maler zurücktritt. Eine schöne Farbe heißt dem Botaniker etwas anderes als dem Maler und Dichter, weshalb auch glänzende Naturschilderer immer schlechte Maler waren. Ihre Aufmerksamkeit, ihr Gedächtnis, ihre Sinne sind andere wie ihre Phantasie, die so individuell und mannigfaltig sein kann wie jene. Vereinigungen verschiedener Arten finden sich nur selten und meist nur innerhalb beschränkter Gebiete der Phantasiethätigkeit. Michel Angelo und Leibniz sind Beispiele.

Reich oder arm sind Phantasievorstellungen, soferne sie bei gleichem Umfange einen größeren oder kleineren Inhalt haben. Eine Phantasievorstellung kann wie eine Erinnerungsvorstellung reich am größten Detail, sie kann leer sein bis auf die plumste Contour. Da Reichthum auch abhängig ist von dem Umfange, so ist die absolute Größe desselben von Wichtigkeit. Wundt hat experimentelle Versuche über Apperception, z. B. von Zahlenreihen bei instanter Beleuchtung, unternommen und auf Individualität im Gebiete der Anschauung hingewiesen. Musiker vermögen oft bis zu zehn Stimmen in einem Satze zu verfolgen. Von der Erinnerung ist bekannt, wie die Individualitäten schon verschieden sind danach, ob sie sich gleichzeitig z. B. 5, 6 oder 7 Äpfel vorzustellen vermögen, und Phantasievorstellungen anlangend weiß ich von Architekten, die eine ganze Façade, wie sie sagen, naturgroß mit bedeutenden Details vorstellen zu können behaupten, ebenso das ganze Innere eines complicierten Gebäudes, ehe sie es zu Papier bringen. Wir hörten von Mozart, der ganze Sätze gleichzeitig übersehen kann und von Shakespeare, von dessen „Hamlet“ Goethe behauptet, er müsse ihm mit einemmale als Ganzes vor der Seele erschienen sein, und gewiss hängt von dieser Eigenschaft in vieler Beziehung die Güte einer Composition ab. Da dasselbe Bild sowohl durch ursprüngliche Phantasievorstellung entstehen kann, selbst wenn es von großer Ausdehnung und reichem Inhalt ist, als durch associative, so ist Künstlern ihre Fähigkeit von Wert über ursprüngliche Phantasievorstellungen von großem Umfange, der auch als Eigenschaft gefasst werden könnte, zu verfügen. „Je größer das Talent, je entschiedener bildet sich gleich anfangs das zu reproducierende Bild. Man sehe Zeichnungen von Raphael und Michel Angelo, wo auf der Stelle ein strenger Umriss das, was dargestellt werden soll, vom Grunde loslöst und körperlich einfasst. Dagegen werden spätere, obgleich treffliche Künster auf einer Art von Tasten ertappt, es ist öfter, als wenn sie erst durch leichte, aber gleichgiltige Züge aufs Papier ein Element erschaffen wollen, woraus nachher Kopf und Haar, Gestalt und Gewand und was sonst noch wie aus dem Ei das Hühnchen sich bilden solle.“ Dass es freilich auch möglich ist, groß zu componieren ohne reiches Detail, und welche Rolle die Übung dabei spielt, ist an Gedankenmalern wie Kaulbach ersichtlich, bei deren Figuren zwei parallele Linien oft Arme und Beine ersetzen. Reichthum und Deutlichkeit sind diejenigen Eigenschaften, welche zu den wesentlichen Bedingungen der Production gehören, wenn man darunter diejenige versteht, die nach Äußerung

drängt. Wenn Goethe des Nachts mit Kreide auf den Boden schreibt, Beethoven alle Zimmerwände mit Noten bekritzelt und beide durchs ganze Leben ununterbrochen und nach hunderten von Werken schaffen, so bewirkt diesen Drang auch Reichthum und Deutlichkeit, die nach Ordnung drängend, auch Lust und Befreiung geben durch die Thätigkeit. Unkünstlerische Motive (Tendenzen, Gewöhnung, Ehrgeiz), gute und schlechte, können verstärkend hinzukommen, nie aber diese Eigenschaften entbehrlich machen. Beim Dichter ist es dabei nicht anders als beim Mathematiker. Haben sich Phantasievorstellungen zu so großen Gruppen gegliedert, dass das Gedächtnis den Bau nicht mehr übersehen kann, im einzelnen und im ganzen, so bilden sie eine von den Ursachen der Productivität und er greift zur Feder. (Sich von Stimmungen befreien durch objectivierende Thätigkeit heißt außerdem auch durch eine gewohnte Thätigkeit sich davon befreien.)

Phantasievorstellungen sind zahlreich oder selten. Wie in dem pathologischen Zustande der Ideenflucht, ich erinnere an das Beispiel Webers, können Phantasievorstellungen sich in rascher Aufeinanderfolge drängen, und wenn das Maß für reich und arm die Zahl gleichzeitiger Vorstellungen bildete, so ist hier die Zahl der aufeinanderfolgenden Vorstellungen in derselben Zeit das Entscheidende. Wundts Versuche über normale Associationszeit und deren Individualität sind hier mit noch mehr Erfolg zu vergleichen, da sie oft Fälle associativer Phantasievorstellungen repräsentieren. Bei den ursprünglichen Phantasievorstellungen schießen fertige Bilder, eines nach dem anderen in mehr oder minder rascher Folge, auf, bei den Bewegungserscheinungen gehen zahlreiche Veränderungen auseinander hervor und bei den associativen Vorstellungen knüpfen sich an eine Vorstellung viele andere in beständigem Strome. Für den letzteren Fall sind die Beispiele bezeichnend, die wir von großen Musikern haben; für die vorhergehenden, mehr die von Dichtern und Malern. Ursprüngliche Phantasievorstellungen sind im normalen Zustande selten zahlreich, und hauptsächlich, wie wir sahen, des Abends vor dem Einschlafen zu beobachten. Der Einfluss von Affecten, des Schreckens z. B., ist besonders an diesen Eigenschaften merklich. Beispiele werden häufig von Künstlern erzählt, die ein Gedanke nicht nur beständig und oft dauernd verfolgt, bis er Form gewonnen hat, sondern auch andere zu beständiger Flucht erregt. Ich kenne einen Politiker, dessen ganzes Leben eigentlich eine Reihe von fixen Ideen darstellt, deren große Productivität ihn beständig zu irgendwelcher Handlung zwingt. Die Gedanken, die ihn so ausfüllen, können sich auf eine

Reform, einen Reiseplan, auch nur auf den Ankauf eines Möbelstückes beziehen, sie folgen sich dann in beständiger Flucht. In solchen Zuständen ist er zu allem anderen unfähig, eine Eigenschaft, die ihm schon seit seiner Kindheit eigen ist.

Schließlich sind Phantasievorstellungen dauernd oder flüchtig, sofern sie eine längere oder kürzere Zeit sich im Bewusstsein erhalten. Es kann dies in zweifacher Weise geschehen. Unterbrochen: wenn sie gleich fixen Ideen beständig wiederkehrend, durch Wochen, Monate, oft Jahre Menschen ausschließlich beschäftigen — nicht bloß Affecte, wie die Liebe, auch die Wirkung von Affecten, wie Trauer, ist ein Beispiel dafür —, oder ununterbrochen: wofür geschlechtliche Vorstellungen durch ihr Beharrungsvermögen das Hauptbeispiel geben, das im Extreme die Erotomanien darstellen. Beide Arten, die auch die wissenschaftliche wie künstlerische Thätigkeit betreffen, sind vornehmlich gekennzeichnet durch ihr völliges Inanspruchnehmen der Aufmerksamheit des ganzen Geistes und die Herabsetzung aller Empfindungsthätigkeit bis zum völligen Verschlossensein der Sinne, was aber schon auf körperliche Eigenschaften führt, welche später im besonderen behandelt werden müssen. Ich erbringe hiezu keine Beispiele; es genügt darauf hinzuweisen, dass vornehmlich dieser Eigenschaft die bekannte Verlorenheit und Zerstreutheit des Genies entstammt, das ohne dieses productive Moment nicht zu denken ist.

Noch muss einer Eigenschaft der Phantasievorstellungen ausführlicher gedacht werden: ihrer Beziehung zum Willen. Alle Phantasievorstellungen zerfallen in willkürliche und unwillkürliche.

Es ist möglich, gleicherweise wie ich mich eines Vergessenen freiwillig erinnern kann, Willen und Aufmerksamkeit in der Weise zu concentrieren, dass in mir Phantasievorstellungen auftauchen. Infolge eines solchen Willensactes entsteht z. B. jetzt in mir die Vorstellung einer Landschaft. Dieselbe ist ursprünglich, denn ich habe vorher weder an Bäume noch Wiesen gedacht und bin mir keiner Erinnerung bewusst, an die eines von beiden hätte associiert werden können. Welcher Art ist nun diese Thätigkeit des Willens? Wer seinen Arm heben will, kann nichts weiter thun, als die Bewegung in jener nicht mehr weiter beschreiblichen Form vorstellen, die durch Aufmerksamkeit gegeben ist (welche allerdings mehr, als wie manchmal geglaubt wird, ein Gefühl ist), und — eben wollen, und der Arm wird sich heben, ohne dass man weiß warum und wie. Ähnliches thut, wer sich an den Namen einer Person erinnern will: Er denkt energisch

an sie und an alles, was mit ihr und ihrem Namen in Beziehung steht, z. B. an eine zweite Person, die sie einmal gerufen, an die Stellung, die ihr Mund dabei eingenommen etc., und der Name tritt auf. Ebenso ergeht es den Phantasievorstellungen. Goethe sagt: „Wenn ich recht lange Brände und Stroh zusammengeschleppt und vergebens versucht habe, mich zu wärmen, obgleich die Glut darunter lebendig ist und der Rauch überall hervordringt, schlägt doch die Flamme zuletzt im Nu über das Ganze zusammen.“ Auffällig ist besonders hier der Unterschied ursprünglicher Phantasievorstellungen von den associativen Vorstellungen: Ich weiß nicht, woran sich mein Wille bei jenen anklammert. Alles was in meiner Macht steht scheint die Möglichkeit, nur im allgemeinsten die Richtung der Vorstellung zu bestimmen; z. B. ob ich eine Melodie hören, eine Gestalt oder eine Landschaft sehen will, ein Umstand, der durch Association an einen Begriff oder ein Wort und den ihm zugrunde liegenden Gefühlen erklärt werden müsste. Wo ich mir keines Angelpunktes für die Associationen bewusst bin, erscheinen Gesichtsvorstellungen. Ich kann aber nicht angeben, warum beim Wollen einer Landschaft, gerade eine solche mit einem Kirchthurm und weidenden Kühen, und ein anderesmal eine mit Meer und Felsen auftaucht; eine ähnliche Thatsache wie beim Begriffe, z. B. eines Dreiecks mit den zufälligen Erinnerungsbildern, die es hervorruft. In der Möglichkeit, diese Thätigkeit länger fortzusetzen, liegt ihre Bedeutung, indem sich die Aufmerksamkeit nachträglich wieder auf die eine oder die andere Vorstellung concentrieren und eine Wahl eintreten kann, nach den jeweiligen Bedürfnissen. Der vorher citierte, schließlich irrsinnige Künstler ist ein Beispiel für Hallucinationen. Die Art des Willenseinflusses bei normalen Menschen zeigt eine Stelle Müllers: „So leicht ich subjective Farben sehe, nie vermochte ich mit Willen ein Roth, ein Blau ins Sehfeld zu bannen und zu fixieren ... Ein einzigesmal, als ich einen ganzen Abend, still und ruhig mit geschlossenen Augen daliegend, unaufhörlich vergeblich versucht hatte, ein lebhaft Roth im Sehfelde zu sehen, und deshalb, um die plastische Phantasie zu unterstützen, Gegenstände von lebhaft rother Färbung, Vorhänge, Mäntel, bunte Fenster, rothes Feuer u. s. w., auf das Lebhafteste vorzustellen mich bemüht hatte, sah ich ein einzigmal einen Faltenwurf von einem lebhaft rothen Tuche. Aber auch dieses hatte ich nicht erst in diesen bestimmten Umrissen vorgestellt. Während diesem quälenden Bemühen erschien das specificierte Product der plastischen Phantasie urplötzlich und war auch bald ver-

schwunden.“ Die Bedeutung des Willens zeigt sich auch bei den Bewegungserscheinungen. Denn auf diesem Wege sind ja auch die Bewegungserscheinungen beeinflussbar. Wille und Aufmerksamkeit die, wie wir sahen, im Dienste des Malers andere Anschauungen hervorbringen als in dem des Dichters, können selbst bestimmte Verschiebungen, Intensitäten und Wandlungen erzeugen, wenn sie sich auf gegenwärtige Phantasievorstellungen concentrieren, ein Mittel, dessen sich bereits die Kunstthätigkeit, wegen der Möglichkeit seiner präciseren Handhabung in höherem Maße, bedient. Wenn Goethe in der früher citierten Stelle Wandlungen von Blumen sah, so wollte er diese Bilder, denn „er dachte daran“, und „schloss die Augen“ mit „niedergesenktem Kopf“, um seine Aufmerksamkeit zu concentrieren, und zeigt so den Willenseinfluss auf die Bewegungsvorstellungen. Auch Otto Ludwigs „Erbförster“ gehört hieher; er sah ihn in feuriger Gestalt seine Tragödie spielen, und wollte es auch. Diese Art Vorstellungen bilden den kaum aufweisbaren Übergang zu den associativen Phantasievorstellungen, auf die der Wille jenen mächtigen Einfluss zu üben vermag, den man immer als wesentliches Kriterium für künstlerische Thätigkeit bezeichnet hat, welche nicht allein durch die nachträglichen Wahlacte, die durch Geschmack und Zwecke aus den Phantasievorstellungen bestimmt werden, gegeben ist, sondern diese Wahlacte erst möglich macht. Der Dichter will die Worte, die einen bestimmten Klang geben, und wählt aus mehreren den Reim. Der Maler, dem die Aufgabe wird, ein Feld von bestimmter Form auszufüllen, will Gestalten, die ihm kommen, sobald er seine Aufmerksamkeit auf jene Form richtet; er will ein Gewand zu einer Figur und er sieht die bekleidete Gestalt vor sich. Ebenso der Musiker und der Denker. Hier also knüpfen sich Wille und Aufmerksamkeit an bestimmte Vorstellungen, als Bestandtheile von Phantasievorstellungen, die dann auf associativem Wege zustande kommen, und in dieser besonderen Willensthätigkeit, der Möglichkeit, sich auf Theile der complexen Gebilde zu concentrieren, liegt ein Hauptgrund für die Nothwendigkeit der Eintheilung der Phantasievorstellungen in ursprüngliche und associative; hierin ist ihr Unterschied am augenfälligsten, denn die wenigsten ursprünglichen sind willkürlich.

Wie groß der Einfluss kräftiger Concentration der Aufmerksamkeit mittelst eines starken Willens auf die productive Thätigkeit ist, zeigt, dass kein großes Kunstwerk durch passives Aufnehmen aus dem Zuge der Phantasievorstellungen allein entstanden ist. Dichter, die Gegentheiliges berichten,

sind gewiss einer mangelhaften Selbstbeobachtung, Verallgemeinerung oder Ausdrucksweise zu beschuldigen. Die schlechten Analogien, Bilder, Vergleiche und Parallelen, schlechten Reime zeigen oft nur die leichtfertige Phantasie und den mangelnden Willen. Vornehmlich in den Ausführungen kommt es in der künstlerischen Thätigkeit ebenso auf Arbeit an, auf gewaltige Gedächtnissarbeit zur Vereinigung der einzelnen Vorstellungen, und auf Willen, ohne welchen schon die äußeren Bedingungen der Stimmung und der Abhaltung von äußerer Ablenkung unmöglich sind. Wenn Gontscharof sagt: „Schon oft ist es mir vorgekommen, als seien das nicht meine Gedanken, sondern als schwebe dies alles um mich her und ich brauche nur hinzusehen“, so würde seine Arbeit keine andere sein, als die aller anderen Menschen, die Phantasievorstellungen haben, und er ebenso wenig verstehen, jene Gestalten oder seinen Geist zu ordnen während der Arbeit des „Gestaltens“, als der Wahnsinnige. Es würden nie Kunstwerke. Auch Otto Ludwig, als er seine Thätigkeit schildert, sagt am Schlusse: „Wobei mein Bewusstsein sich ganz leidend verhält.“ Das kann sich nur auf Einzelngedanken beziehen, nicht auf eine ganze Tragödie, oder es heißt nur, er fühlt die Aufmerksamkeit und Anstrengung des Componierens nicht über der Erregung durch die Fülle der Anschauung. Richtiger urtheilt Schiller: „Das Bewusstlose mit dem Besonnenen vereinigt, macht den poetischen Künstler“, und ein anderesmal: „Mit meiner Arbeit geht es noch sehr langsam; bei der Armut an Anschauungen und Erfahrungen nach außen, die ich habe, kostet es mir jederzeit eine eigene Methode und viel Zeitaufwand, den Stoff zu beleben.“ Eine große Tragödie mit allem Detail im Kopfe auszuarbeiten bis zur Vollendung, ist eine gewaltige Willensarbeit. Goethe fürchtet sich, eine Tragödie zu schreiben, was gewiss nicht durch die Gefühlsaufregungen oder Gedächtnis-Anstrengungen allein zu erklären ist; das Lesen jedes Romanes kostet Anstrengung, wenn die Bilder klar vorgestellt werden sollen. Ich hörte einen hervorragenden Architekten sagen, dass er glaube, dass es keine größere Geistes-Anstrengung geben könne, als alle Einzelnheiten eines großen Baues in der Phantasie auszuarbeiten. Schumann klagt über die Mühen bei seiner Arbeit. Schuberts leichtes Schaffen war kein Vortheil für große Compositionen; und hervorragende Contrapunktisten wollten manche nicht gelten lassen. Von Turgenjew heißt es, er war unglücklich, wenn ihn wieder die Gedanken erfassten und er arbeiten musste, und sein Talent hat weniger als vieler anderer mit Absichtlichkeit gesammelt und geschaffen. Worin sollte jenes Unbehagen liegen, wenn er nur hätte ab-

zuzeichnen gebraucht, was er fertig in sich vorfand? Worin läge das Anstrengende, Aufreibende der Phantasiethätigkeit? Allerdings wird es überwunden durch den Genuss, der in der Production liegt, aber nur theilweise. Große Künstler sind eben solche Willensheroen wie große Praktiker. Goethes Ausspruch von dem „Stimmung commandieren" zeigt, was er von Willen und Arbeit in der Kunst hielt, zum Unterschied von den Stimmungs- und „Lazarethdichtern". Selbst eine scheinbar einfache Melodie, wie die Beethovens aus dem Adagio seiner fünften Symphonie, hat, wie aus seinen Skizzenbüchern erwiesen wurde, eine lange Entwickelung von Verbesserungen. Feuerbach berichtet: „Meine zukünftigen Bilder haben sich meines armen Kopfes bemächtigt, sie herrschen und wollen heraus"; „die Rastlosigkeit meiner Phantasie ist leider immer die süße Qual, die an meiner Seele zehrt". Die Studien zu Raphaels „Schule von Athen" zeigen, wie fast jede Figur ihre Geschichte hat. Goethe begleitet seine Arbeit am „Faust" durchs ganze Leben. Ein treffendes Beispiel, besonders weil es aus dem Gebiete der Malerei ist, über die Entwickelung eines Kunstwerkes geben die folgenden Stellen aus Feuerbachs Briefen über ein (was Künstler häufig thun) zweimal gemaltes Bild.

„Bei dem Symposion war die bacchische Gruppe des Alkibiades lange schon vorhanden; erst bei dem Suchen eines ihr entsprechenden Gegengewichtes fiel mir in plötzlicher Eingebung das Gastmahl des Platon ein."

„Mai 1860. Noch in den letzten Wochen eine große Aquarellskizze zum Gastmahl entstanden. Ich habe dem lustigen Alkibiades zum erstenmal die gelehrten Herren entgegengesetzt, Sokrates in ihrer Mitte, auf dessen Kahlkopf die Lampe einen lichten Schein wirft. Es ließ mir keine Ruhe und musste heraus. Bei dieser Gelegenheit besinne ich mich, aus welcher Zeit die erste Idee stammt und ich komme darauf zu fragen, ob ich sie etwa mit auf die Welt gebracht habe."

„Jänner 1864. Das Gastmahl steht ganz im Hintergrund meiner Seele, von einem undurchdringlichen Vorhang verhüllt. Ich weiß nur, dass es da ist, sonst nichts."

„Juni 1864. Wäre das Gastmahl nicht, so könnte ich glücklich sein; aber es macht sich breit und drängt sich vor, und verengt mir das Denken Es nährt sich von meinem Herzblut und greift mir ins innerste Leben. Wenn ich an das Machen auf der Leinwand denke, so ist das die pure Seligkeit... todtschlagen kann ich das Bild nicht, denn ich träfe mich selber."

„Mai 1867. Die Aufzeichnung des Symposion ist in klaren sicheren Linien siegreich vollendet. Jetzt Vorhang vor und warten."

„October 1867. Ich fühle mich angegriffen. Kannst du glauben, dass die Erfüllung des zehnjährigen Wunsches mich mehr ängstigt, als sie mich freudig macht?“

„December 1867. Das Symposion ist untermalt, einzelne Stücke schon ausgeführt . . . Ich bin sehr angegriffen und aufgeregt . . . Mir ist es, als hätte es ein anderer gemalt.“

„Heute, den 16. April 1869, habe ich meinen Namen unter das Symposion geschrieben.“

„December 1870. Am 1. Jänner beginne ich die Amazonenschlacht. Nach deren Aufzeichnung zu gleicher Zeit das zweite Gastmahl, in welchem alle Sünden des ersteren zu Tugenden werden sollen.“

Bedingungen.

Wenn wir absehen von dem wegen seiner Spontaneität größtentheils unerklärlichen Mechanismus der Phantasiethätigkeit als der ersten nothwendigen Bedingung ihres Zustandekommens, so tritt uns, ihr an Wichtigkeit zunächststehend, entgegen das nothwendige große Erfahrungsmateriale, über das jedes Genie verfügen muss. Beneke hat in seiner pragmatischen Psychologie eine Reihe von Daten gesammelt, die zeigen, wie dieses Materiale immer da ist, auch wenn es im scheinbaren Nichtsthun gesammelt wurde. Ohne dasselbe bleibt die Phantasie immer eine kindliche, die sich innerhalb einiger Vorstellungen — zwei Stühlen als Pferden beständig wiederholt. Sie nimmt jene traurige Gestalt an, wie im gewöhnlich inhaltslosen Alter — besonders der Frau — das Jahre erfüllt mit Zurechtlegen von Kleidern in einem Kasten, oder durch Quälen der Untergebenen durch nichtige Wünsche, oder wie bei Reichen, die ihr ganzes Leben oft nur ihre Wohnungen einrichten: was alles Formen des Irrsinns sehr verwandt ist, in die die Phantasiethätigkeit, die ja niemals mit ihrer Allgewalt ganz zu unterdrücken ist, oft auch ausartet, wenn aller Inhalt fehlt. (Der Vergleich von Delirien Gebildeter und Ungebildeter war mir lehrreich.) Ersprießliche Phantasie-Arbeit, wie sie große Künstler und Denker zeigen, setzt immer den reichsten Stoff voraus, was auch als genügend dargethan gelten kann durch den Hinweis auf ihre Biographien und ihre Werke. Dichter, die „eines Morgens als berühmte Männer aufwachten“, wie Byron, Schiller oder Grillparzer, haben immer schon, seit ihrer Kindheit ununterbrochene Arbeit

hinter sich, zeigen schon als Knaben eine Kenntnis der größten Literaturwerke aller Zeiten, von denen sie, mit Liebe an vielen hängend, sie immer wiederholend, manche auswendig kannten. Goethes Verhältnis zu Shakespeare ist bekannt (sein studentischer Kreis sprach nur in seinen Constructionen), ebenso wie seine anderen Erlebnisse, Interessen und Studien, die ihm das reichste Beobachtungsmateriale boten.

Und es ist nicht anders in anderen Gebieten. Schon das Können, das solche Erstlingswerke voraussetzen, zeigt den langen Verkehr, den vertrauten Umgang mit den Mustern.

Pascals frühes Interesse für Mathematik und sein Wissen ist so erklärlich, wie das Mozarts in der Musik oder das Dürers für die Malerei. Alles dies ist selbstverständlich wie die Antwort, die ihre reifen Werke auf unsere Frage geben. Die Erkenntnisse psychologischer Art, die der „Lear" manifestiert, setzen nicht weniger eine beobachtende Thätigkeit voraus als die Erfahrungen, die aus dem „Faust" sprechen, als die Formvollendung, die eine Bach'sche Messe, als die Verhältnisse, die die Werke der großen Kirchenbaukunst zeigen. Theilweise hieher gehörig ist die Thatsache, dass das plötzliche Eindringen zahlreicher Vorstellungen direct den Einfluss auf Phantasie zeigt. Bekannt ist die Eigenschaft von Kunstwerken, Natureindrücken, von Gesellschaften, Büchern u. s. w., zahlreiche neue Eindrücke und durch sie Phantasievorstellungen zu erregen. In einer Mondnacht oder während des Lesens eines Romanes, in Gesellschaft geistreicher Menschen, selbst während des Schauens in ein Kaleidoskop hat jedermann Phantasie. Schopenhauer spricht, wie wir hörten, von der Mitwirkung des Beschauers beim Genuss eines Kunstwerkes, dass „jedes Kunstwerk nur durch das Medium der Phantasie wirken kann, daher es diese anregen muss, und sie nie aus dem Spiel gelassen werden und unthätig bleiben darf. Dies ist eine Bedingung der ästhetischen Wirkung und daher ein Grundprincip aller schönen Künste".

Und Goethe sagt (über den sogenannten Dilettantismus): „Der Mensch erfährt und genießt nicht, ohne zugleich productiv zu werden. Dies ist die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur." Dass dieser Einfluss in der Dichtung so groß ist, erklärt sich schon aus ihren zahlreichen und bestimmten Associationen. Das Drama erregt ja moralische, religiöse, ästhetische, sociale Gefühle mit allen Gedanken und Affecten gleichzeitig und die Aussprüche und Compositionen großer Maler und Musiker zeigen, wie oft sie der Dichtkunst ihre gesammte Stimmung, auch in Werken, die sie durch keinerlei bestimmte Gedanken verrathen, verdanken. Gleicherweise wurden

wieder umgekehrt Dichter und Maler durch Musik (besonders Alfieri) und Malerei (Goethe) angeregt, was wohl theils den Einfluss der Affecte und ihrer zahlreichen unbestimmten Associationen, theils aber den zahllos erregter Vorstellungen zeigt.

Als Bedingungen zur Erlangung dieses reichen Gehaltes sind zwei zu nennen: jene Fähigkeit schärfster Unterscheidung der Sinne und des Urtheils, welche das vielfache Materiale aus dem der gewöhnlichen Menschheit zugänglichen erst schafft, und das gewaltige Gedächtnis, das alle große künstlerische Thätigkeit immer begleitet. Den ersten Punkt anlangend, so zeigt jedes große Werk der Malerei den Sinn für Formen und Farben, dem der Masse so weit überlegen. Wenn es wahr ist, dass unter den Engländern zweimal mehr Farbenblinde constatiert sind, als unter den Continentalen, so könnte dieser Umstand zum großen Theil schon die Erklärung für ihren Mangel an malerischer Kunst geben. Hören wir einiges über musikalische Individualitäten:

Die Tonpsychologie zeigt, dass normalermaßen die Menschen sich schon unterscheiden können nach den Grenzen ihrer Tonempfindung, z. B. nach der oberen um mehr als ein und eine halbe Octave; der Durchschnitt hört bis zu 20.000 Schwingungen, viele aber nur bis 12.000, manche bis 50.000 — oder nach der Unterschiedsempfindlichkeit: Grant Allen publiciert einen Fall, der sich häufig wiederholt und lehrreich ist, weil es sich um ein Individuum handelt, dessen Unterscheidungsgabe für nichtmusikalische Gehörseindrücke normal war und dessen Gehörsorgan für ungewöhnlich scharf galt, von einem dreißigjährigen Mann, psychologisch und physiologisch wohl unterrichtet. Er war absolut unfähig, eine Differenz des Tones von zwei benachbarten Claviertasten zu bemerken. Zwischen den tiefsten und höchsten Tönen fand er einen sehr großen Unterschied. Wenn aber die Tasten von einem Ende bis zum anderen nacheinander gespielt wurden, konnte er keine deutliche Abgrenzung der Töne gegeneinander bemerken. Auch das Urtheil über Tonverwandtschaft und Harmonie war gleich Null. Dem wäre entgegenzuhalten eine Beobachtung Preyers an dem Orgelbauer Apunn, welcher innerhalb der Halbstufe $h_1 - c_2$ neunzig verschiedene Töne unterscheiden kann. Individuelle Unterschiede, die zwischen Thieren und Menschen kaum größer, aber für das Genie charakteristisch sind.

Dementgegen wurde sogar der Nachweis geliefert, dass auch viele Menschen wieder normalerweise auf dem einen Ohre, dem linken, höher hören als auf dem anderen; viele um einen

Viertelton und oft auch mehr, also dass sie jeden einfachen Ton als Dissonanz hören.

Solcher Art sind Unterschiedsempfänglichkeiten verschieden auch für Klangfarben, Zusammenklänge, Rhythmen etc. Dass bei großen Künstlern immer die Individualität in der Ausnahmsrichtung ausgebildet ist, ist bekannt auch durch Thatsachen, wie Ärger über schlecht gestimmte Instrumente und Fehler, die andere nicht merken. Liszt soll behauptet haben, dass es viel mehr gute Clavierspieler als gut gestimmte Instrumente gäbe.

Anstatt vieler nur ein historisches Beispiel. Ich citiere folgende Stelle aus dem Briefe, welchen der Hoftrompeter Schachtner nach dem Tode Mozarts über denselben als siebenjährigen Knaben an dessen Schwester richtete: „Sie wissen sich zu erinnern, dass ich eine sehr gute Geige habe, die weiland Wolfgangerl wegen seinem sanften und vollen Ton immer Buttergeige nannte. Einstmals, bald nachdem Sie von Wien zurückkamen, geigte er darauf und konnte meine Geige nicht genug loben; nach ein oder zween Tagen kam ich wieder ihn zu besuchen und traf ihn, als er sich eben mit seiner eigenen Geige unterhielt, an; sogleich sprach er: ‚Was macht Ihre Buttergeige?‘ Dann geigte er wieder in seiner Phantasie fort; endlich dachte er ein bisschen nach und sagte zu mir: ‚Herr Schachtner, Ihre Geige ist um einen halben Viertelton tiefer gestimmt als meine da, wenn Sie sie doch so gestimmt ließen, wie sie war, als ich das letztemal darauf spielte.‘ Ich lachte darüber, aber Papa, der das außerordentliche Tönegefühl und Gedächtnis dieses Kindes kannte, bat mich meine Geige zu holen und zu sehen, ob er recht hätte. Ich thats, und richtig wars.“ Hiemit stimmt die Ankündigung seiner Leistungen in Frankfurt 1763 überein: „Er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Accorden auf dem Clavier oder auf allen nur denkbaren Instrumenten, Glocken, Gläsern und Uhren etc. aufzugeben imstande ist, genauest erkennen.“ Stumpf meint, dass nach dem Obigen und dem Charakter Leopold Mozarts, des Verfassers dieser Ankündigung, dieselbe nur als vollberechtigt angesehen werden kann.

Hiebei ist übrigens auch schon das Gedächtnis von Belang, das für alle oben bezeichneten individuellen Differencierungen individuell sein kann. Wir sahen Mozarts Gedächtnis für absolute Tonhöhe; für Intervalle hatte er kein geringeres.

Bekannt und oft angeführt ist die Thatsache, dass der vierzehnjährige Mozart das Allegri'sche Miserere, vier- und

fünfstimmig mit neunstimmigem Schlusschor, welches nicht copiert werden durfte, aus dem Gedächtnisse niederschrieb und bei der Vergleichung des Nachgeschriebenen mit der wiederholten Aufführung nur einige Stellen fand, wo ihm sein Gedächtnis nicht ganz treu berichtet hatte.

Wo eine brauchbare Phantasie ist, dort ist Gedächtnis. Ich kenne einen Dichter, der für Prosa kein besonders auffälliges zeigt, und doch den ersten Theil des „Faust“ aus dem Gedächtnis recitieren kann, ohne ihn je memoriert zu haben.

Wer so viel gesehen im menschlichen Herzen und davon so viel gewusst wie Grillparzer oder Rousseau, hat Gedächtnis, und kein Recht, wie sie es thaten, sich über Gedächtnismangel zu beklagen. Sie konnten eben nicht für alle Dinge dasselbe Gedächtnis haben. Linnés Gedächtnis war eben so einseitig wie das Mozarts und es ist durch seine Mängel eben so interessant wie durch seine Größe. Als ein Beispiel aus meiner eigenen Erfahrung vom nothwendigen Parallelismus von Productivität und Gedächtnis, bei scheinbarem Mangel des letzteren ist anzuführen der Maler Hans Makart. Er war einmal auf einem Spaziergange an einem Thurmgerüste vorbeigekommen, in gewöhnlichem Schritte und eifrigem Gespräche, ohne irgend welche Aufmerksamkeit darauf zu bekunden, als ihm später plötzlich Gedanken aufstiegen über dessen Festigkeit. Als es darüber zur Discussion kam, zeichnete er das ganze Gerüst mit dem Detail aller Holzverbindungen auf. Das Erstaunen, das er dadurch erregte, konnte nur gesteigert werden durch die nachträgliche Verification. Ebenso malte er Blumendetails wahrheitsgetreu, wenn er auch nur einmal einen flüchtigen Blick auf das Urbild geworfen. Gleichzeitig war dieser Künstler, wie es Künstler oft sind, äußerst vergesslich in anderen Dingen und so schwerfällig im Ausdrucke, was auch zum Theil Gedächtnismangel bekundet, dass oft Rücksicht dazu gehörte, ihn eine Erzählung vollenden zu lassen. Er kannte diese Eigenschaft selbst, und als er einmal bei einer Eröffnungsfeier einen Toast ausbringen sollte, sagte er: „Meine Herren! Ich bin kein Redner: es lebe der Kaiser!“ Seine absolute Unbehilflichkeit bezeigte er auch in Spielen, wo er den einfachsten Rechnungsexempeln nur mit Mühe gewachsen war. Nur das Schach, indem es auch auf anschauliche Vorstellungen ankömmt, spielte er auffallend rasch. Das Merken von Gesichtszügen aber, bei denen es sich, sofern sie Geist ausdrücken, um psychische Associationen handelt, war, wie seine Bilder zeigen, seine Sache nicht, wiewohl er in einer Gesellschaft so versunken in den Anblick

eines schönen Frauenkopfes sein konnte, dass er einmal erinnert werden musste an seine Selbstvergessenheit.

Eine weitere Bedingung ist die Fähigkeit zu Affecten, (nicht Gefühlen), deren Productivität sogar als Merkmal für sie bezeichnet wird. Es wurde darauf hingewiesen wie schon die Kosenamen, an denen die Liebe und besonders die mütterliche so reich ist, die künstlerische und productive Thätigkeit derselben zeigen. Übrigens ist es zur Genüge bekannt und bedarf keines Beleges wie fast alle productiven Menschen die größte affective Beweglichkeit zeigen. Es heißt: Die großen Gedanken kommen aus dem Herzen und die künstlerische Production verdankt nicht wenig der Fähigkeit der Künstler, sich in den Zustand der Eifersucht, der Liebe, der Freude u. s. w. versetzen zu können, ebensoviele Kräfte, Phantasievorstellungen hervorzurufen. Die von Kant als asthenische Affecte bezeichneten bilden die Ausnahmen: Der Schmerz ist unmittelbar lähmend. Wenn Heine sagt: „Aus meinen großen Schmerzen mach' ich die kleinen Lieder", so sind das vergangene Schmerzen und die nächste Ursache seiner Lieder liegt in anderen Dingen. Die Freude ist der productive Affect, dem andere es nur ausnahmsweise, nie dauernd gleichthun; als extreme Beispiele die religiöse und moralische Extase. Es ist bekannt, wie Künstler (Haydn) zu Gott beteten, um Eingebung zu ihren Werken, und viele Vorzüge religiöser Kunst haben ohne Zweifel hier ihre Wurzel; aber dabei handelt es sich mehr um Stimmung und Anregung, und der dauernde Affect löst dann den weniger productiven ab, wiewohl auch bei diesem die Art der Phantasievorstellung von der Art der Erhebung unabhängig ist. Dieselbe Inbrunst gab Fanatikern ihre extatischen Vorstellungen, den religiösen Malern des 15. Jahrhunderts ihre Heiligengestalten und Denkern ihre Gedanken, wie wenn Descartes nach Loretto zur heiligen Jungfrau zu gehen verspricht, wenn sie ihm Hilfe gab zur Gewissheit in seinem Zweifel „an allem" — ausgenommen an ihr.

Affecte sind es ferner, welche Vorstellungen mit fixen Ideen ähnlicher Kraft in uns festhalten und jenes Interesse, jene Aufmerksamkeit erregen, welche ihnen die ausschließliche Herrschaft über das Innere geben und durch das Fernhalten aller störenden Eindrücke, alle psychische Thätigkeit auf einen Punkt concentrieren, alle Associationen, Vorstellungen, Urtheile, Willen und Affecte um diesen gruppierend, Phantasie werden.

Die Fähigkeit, von seinen Gedanken ganz erfüllt zu sein, gilt als Kriterium des Künstlers. „Jede Wissenschaft", sagt Grillparzer, „hat ihre Begeisterung als gesteigerten Zu-

stand: in der Poesie aber ist sie zugleich der ganze Umfang des Objectes: der Inhalt... Die eigentliche Begeisterung ist Concentration aller Kräfte und Fähigkeiten auf einen Punkt, der für diesen Augenblick die ganze übrige Welt nicht sowohl verschlingen, als repräsentieren muss. Die Steigerung des Seelenzustandes entsteht dadurch, dass die einzelnen Kräfte, aus ihrer Zerstreuung über die ganze Welt in die Enge des einzelnen Gegenstandes gebracht, sich berühren, wechselseitig unterstützen, heben, ergänzen. Durch diese Isolierung nun wird der Gegenstand gleichsam aus dem flachen Niveau seiner Umgebungen herausgehoben — statt nur an der Oberfläche, von allen Seiten umleuchtet, durchdrungen — gewinnt Körper, bewegt sich, lebt. Dazu gehört aber die Concentration aller Kräfte. Nur wenn das Kunstwerk für den Künstler eine Welt war, wird es auch eine Welt für den Beschauer.“ Dantes „Vita nuova“ zeigt die vereinigte Thätigkeit von Affecten und künstlerischen Trieben; ebenso eine Stelle aus Schumanns Briefwechsel mit seiner Braut. „Ich habe erfahren, dass die Phantasie nichts mehr beflügelt, als Spannung und Sehnsucht nach irgend Etwas, wie das wieder in den letzten Tagen der Fall war, wo ich auf Deinen Brief wartete und nun ganze Bücher voll componierte.“

Auch dass das Erstaunen als Grundquelle der Erkenntnis gilt, ist ein Beleg für eine ähnliche Thätigkeit der Affecte innerhalb der Phantasievorstellungen. Auch Liebe und Interesse für eine Sache sind mit der sich darauf stützenden Aufmerksamkeit, nach ihren Antheilen an der Productivität kaum zu trennende Phänomene.

Schubert, der so oft weinte beim Anhören von Musik, ist ein Beispiel auch für die Art Aufnahme von Eindrücken durch Affecte, die productiv werden kann. „Er wünschte sehr, das Cis-moll-Quartett des Meisters (componiert ein Jahr vor Beethovens Tode) zu hören. Die Herren Holz, Karl Groß, Baron König spielten es ihm zuliebe, es war nur noch Doleschalek, Clavierlehrer, zugegen. Schubert kam in solche Entzückung, Begeisterung, und ward so angegriffen, dass alle für ihn fürchteten. Ein kleines Übelbefinden, das vorhergegangen und noch nicht gründlich gehoben war, steigerte sich riesig, gieng in Typhus über, und Schubert war nach fünf Tagen todt.“

Schließlich sind es oft Affecte, durch welche Sinneseindrücke die Phantasie erregen. Der Anblick einer Wasserfläche, eines Abgrundes, einer Waffe und die daran sich knüpfenden Gedanken an besondere Todesarten, erregen Affecte und deren Productivität.

Auch theilweise hieher gehörig sind die Thatsachen,

dass Hunger, Durst und intensive Begehrungen Phantasie in bestimmter Richtung und Färbung zu erregen imstande sind, in welchen Fällen auch der Einfluss ganz bestimmter Associationen deutlich ist.

Wohl auch auf die Thätigkeit von Affecten zurückführbar sind als weitere Bedingungen der Phantasie zu erwähnen einige negativer Art, wie Einsamkeit, Abwesenheit von contrastierenden Affecten, individuelle Gewohnheiten. Auch kennt jedermann den Einfluss der Finsternis auf die Phantasievorstellungen, der alle Sinnesthätigkeit verschließt und am größten wird, wenn er von Einsamkeit begleitet ist. Die mönchische Lebensweise bezeigt den Einfluss der letzteren. Grillparzer verherrlicht die Sammlung als „den mächtigen Weltenhebel, der alles Große tausendfach erhöht“. Goethe wird durch „die bloße Nähe einer lieben Person gestört“ und findet wochenlang keine Stimmung, bis er sich nach Jena in die Einsamkeit flüchtet.

Von contrastierenden Affecten ist bekannt, wie häusliche Sorgen jede ernste Thätigkeit untergraben, während die größten Störungen, selbst Schmerzen, sofern sie nicht affectiver Natur sind, oft nichts vermögen gegen die Kraft von Phantasievorstellungen. Wir wissen, dass Mozart im Reisewagen arbeitete, Goethe während eines Gefechtes, Schiller trotz größter körperlicher Leiden. Reine Gefühle, wie sie Phantasievorstellungen allein nicht erregen, können sie auch nicht hemmen, wenn sie ein gewisses Maß nicht übersteigen.

Ein Beispiel für den Einfluss von Gewohnheiten ist Führich. Er soll ohne zu rauchen nicht gut haben componieren können; auch Kant, der aus dem Context seiner Vorlesung gekommen sein soll, weil einem Zuhörer ein Knopf fehlte, den er gewohnt war zu fixieren.

Weit wichtiger ist die Thätigkeit von Stimmungen in der Phantasie. Der Hauptsache nach sind Stimmungen objectlose Affecte (nicht bloß Dispositionen), aus denen sich meist bald Affecte mit allgemeinen Vorstellungen, wie Menschenliebe, Entrüstung über Weltzustände, Freude am Dasein u. s. w. entwickeln. Begeisterung ist eine gesteigerte Stimmung, in der die Vorstellungen einen bestimmten Charakter annehmen. Stimmung ist, was gesammte Dispositionen in geringem Maße sind, psychische Zustände, welche großentheils von Körperzuständen ausgehend, zuerst objectlos, die ihnen entsprechenden Vorstellungen verstärken. Stimmung kann auch durch Vorstellungen erregt werden. Ist die Stimmung durch zu bestimmte Vorstellungen erregt, so entstehen oft Dichtungen, wie die „verhaltenen Parlamentsreden“ Byrons.

Stimmungen der einzelnen Affecte, wie Zorn, Liebe, Trauer oder Heiterkeit, bringen hauptsächlich Phantasievorstellungen ihrer Färbung hervor. Griesinger sagt: „Das Grundleiden bei allen diesen Krankheitsformen (Melancholie) besteht in dem krankhaften Herrschen eines peinlichen, degressiven, negativen Affectes, in einem psychisch-schmerzhaften Zustande. Dieser kann anfangs in der reinsten, primitivsten Form der Schwermuth, in der Art der objectlosen Gefühle von Beklemmung, Angst, Niedergeschlagenheit, Traurigkeit andauern, meistens aber geht solche dunkle, abstracte Gefühlsbelästigung bald in einzelnes, concretes, schmerzliches Vorstellen auseinander, es erheben sich der Stimmung entsprechende, äußerlich unmotivierte (falsche) Vorstellungen und Urtheile, wahre Delirien von peinlichem, schmerzlichem Inhalte, während gleichzeitig das Vorstellen auch formal-abnorm, in seinem freien Flusse gehemmt, verlangsamt, träge, das Denken monotoner und leerer wird." Das Phänomen objectloser Furcht ist leicht selbst zu beobachten bei starkem Lärm, Sturm oder Tosen des Meeres. Ich sah in einem Irrenhause eine Kranke, die soeben eingebracht worden war und noch keinerlei andere Symptome zeigte als die der Furcht; schon der Ausdruck ihrer weit geöffneten Augen verkündete Entsetzen. Es war aber eine völlig objectlose Furcht, denn auf alle Fragen, wovor sie sich fürchte, konnte sie nichts antworten, und sie war noch völlig bei Sinnen. Der Arzt versicherte mir, in einigen Tagen würde sie schon antworten, und wäre es nichts anderes, so würde die Möglichkeit, dass die Decke einstürzte, ihr wahrscheinlich werden. Einmal behauptete sie, ein Schuss, ein wirklich gehörter, sei gegen das Haus gefeuert worden.

Im Falle der Stimmung handelt es sich nicht um so weitgehende Urtheilstäuschungen, es werden aber im Gange der Vorstellungen alle jene mehr betont, die ihr nach der Gefühlsfärbung mehr entsprechen und diese werden productiver, während solche, die entgegengesetzte Affecte erregen, unterdrückt werden, was sich schon durch die körperlichen Vorgänge bedingt zeigt, die in beiden Fällen die entgegengesetzten sind. Denn wenn die moderne Affectentheorie richtig ist, welcher zufolge gewisse Vorstellungen, ohne zunächst Gefühle zu erregen, direct Körper-, Circulations-, Athmungs-, Muskel- und vornehmlich vasomotorische Veränderungen hervorrufen, die ihrerseits erst jene Gemeingefühle und Empfindungen erregen und jenen veränderten Vorstellungsverlauf, welchen Complex wir Affect nennen, so kann ein, einem Gesammtkörperzustand entgegenstehender Affect, schon aus physischen Gründen nur sehr schwierig zur Geltung kommen.

In dieser Weise wäre zu erklären, warum in ernsten Stimmungen Musiker auf die verwandten Molltonarten verfallen, vielleicht auch auf besondere Intervalle, wie Quarten („Erlkönig"), oder Dichter auf Tragödien und Elegien. Michel Angelos Gedicht über die Nacht zeigt, aus welcher Stimmung das Werk entsprang.

Ebenso würde die freudige Stimmung in allen ihren farbigen Nüancen Bilder in entsprechender Färbung entstehen lassen. Es wird erzählt, wie Mozart durch den Anblick einer Orange sich nach Neapel versetzt fühlte, zu einem farbenprächtigen Feste, bei dem auf Schiffen costümierte Mädchen und Knaben sich mit Orangen bewarfen, aus welcher Stimmung ihm „im Sechsachteltacte ein Tanzliedchen Zerlinens" entstanden sein soll. Soll aus einer freudigen Stimmung eine ernste werden, so muss eine Umstimmung erfolgen und der Veränderung in dem Tone der Phantasievorstellungen vorausgehen, wäre sie auch nur bedingt durch einen Mollaccord, der zufällig zustande kam.

Der Gelegenheitsdichter, der die Stimmung soll commandieren können und der gewiss die kräftigste Kunstrichtung bezeichnet, in der die Arbeit, das Kunsthandwerk, wie es Shakespeare oder die bildenden Künstler üben, wieder in den Vordergrund tritt, concentriert Willen und Aufmerksamkeit auf bestimmte Vorstellungen und verschließt sich anderen, zur Erlangung jener Stimmung, in deren Gefolge, wenn Phantasie vorhanden, die Phantasievorstellungen kommen.

Wie wenig bestimmt und vag übrigens alles ist, was im einzelnen über Bedingungen der Production, über die besondere Art der Affecte und die Art, wie sie hervorgerufen werden in verschiedenen Individualitäten, gesagt werden kann, mögen einige, mehr als vage Aussprüche Goethes bekräftigen. Er sagt über die Productivität in seinem Alter: „Am zweiten Theil meines ‚Faust' kann ich nur in den frühen Stunden des Tages arbeiten, wo ich mich vom Schlaf erquickt und gestärkt fühle und die Fratzen des täglichen Lebens mich noch nicht verwirrt haben." Und an anderem Orte: „Es liegen im Weine .... productivmachende Kräfte sehr bedeutender Art, aber es kommt dabei alles auf Zustände und Zeit und Stunde an, und was dem einen nützt, schadet dem andern. Es liegen ferner productivmachende Kräfte in der Ruhe und im Schlafe, sie liegen aber auch in der Bewegung. Es liegen solche Kräfte im Wasser und ganz besonders in der Atmosphäre. Die frische Luft des freien Feldes ist der eigentliche Ort, wo wir hingehören; es ist als ob der Geist Gottes dort den Menschen unmittelbar anwehte und eine göttliche Kraft

ihren Einfluss ausübte. Lord Byron, der täglich mehrere Stunden im Freien lebte, bald zu Pferde am Strande des Meeres reitend, bald im Boote segelnd oder rudernd, dann sich im Meere badend und seine Körperkraft im Schwimmen übend, war einer der productivsten Menschen, die je gelebt haben."

Entwicklung.

Auf ihrer ersten Stufe ist Phantasie wenig unterschieden von Erinnerung. Wir sagten, wer sich eines Hundes erinnert, weiß oft nicht, ob er ihn in der Geberde, Größe oder Farbe, in der er ihn zuletzt sah, sich vorstellt oder anders, wie er ihn vielleicht nie zuvor gesehen. Jede Veränderung in den Vorstellungselementen, und wäre es auch nur ein Ausfall eines oder des anderen, zeigt die Möglichkeit der Umwandlung der Erinnerung in Phantasie, die also nach ihrer Entstehung kaum jünger ist als Erinnerung.

Ein Vogelnest zeigt die Phantasie in ihrer einfachsten Art: Sie ist meist angeregt durch Muster; ist hauptsächlich einem Sinnesgebiete angehörig und vereinigt gleichartige Elemente zu einfachen Gebilden, die die Bestandstücke noch wenig verändert enthalten. Ob solche Vorstellungen ursprünglicher oder associativer Art, ob sie willkürlich sind, wie weit anschaulich oder mit Abstractem verbunden, wissen wir nicht. Die Phantasie liegt hier noch im Embryo: sie constatieren und ihre Producte beschreiben ist alles, was geschehen kann, und wir werden später versuchen dies zu thun. Bei Kindern ist sie in diesem Zustande erster Entwicklung schwieriger zu verfolgen, weil diese ein weit geringeres Geschick zeigen, ihre Gedanken auszuführen, wie ihre Bauwerke und Kartenkünste beweisen. Ihre Phantasie zeigt aber auch auf einer höheren Stufe, wie sie sich in ihren Spielen äußert, noch durchaus einen ähnlichen einfachen Charakter. Ehe wir das Kind jedoch beim Spiele beobachten, müssen wir eine Vorfrage erledigen, deren richtige Lösung für die Kenntnis der kindlichen Phantasiethätigkeit wichtig ist, nämlich die: ob Kinder die Dinge, die sie während ihrer Spiele immer als belebt darstellen, und alles Bewegte, wie oft geglaubt wird, wirklich für belebt halten. Ich glaube nein. Würde das Kind ernstlich daran glauben, dass ein Drache steigen, die Puppe schlafen gehen wolle, sein Steckenpferd ein Pferd sei, so würde dieser Glaube allem widersprechen, was Anhänger des

andern selbst Richtiges über das absichtliche Dramatisieren und über die Phantasie des Kindes berichten. Drei gewichtige Analogien sind jedenfalls ihrer Theorie nicht dienstbar. Weder der Wilde, wie wir später hören werden, hält, was ja auch lange geglaubt wurde, den Fetisch für belebt, noch scheint der Irre seine Wahngebilde für wirklich, noch die Thiere ihre Spielobjecte für lebendig zu halten. Meynert sagt: „Ich habe mich vielfach überzeugt, dass wenn ein Kranker von den Ärzten und Wärtern, die um ihn stehen, den einen beispielsweise als Kaiser, den andern als Minister, einen dritten als Feldherrn bezeichnete, ihm nicht im entferntesten wirklich das Bild lauter Uniformierter oder mit Ordensinsignien versehener Leute vor Augen stand, sondern dass er den Personen einfach aus dem Flusse der Wahnideen heraus Rollen zutheilt, welche sie auch für ihn selbst gleichsam ohne Costüm spielen.“ Und selbst der Hund hält den geworfenen Stock nicht für lebendig, sonst würde ihn, wie Herbert Spencer sagt, auch der ungeworfene nicht gleichgiltig lassen, er spielt nur den Überwinder und Verfolger, weil er eben Ansätze zu jenem sogenannten Personificationstrieb des Kindes hat, das ebenfalls seinen Stock für ein Thier halten will. Erst als der Hund sich das eine Ende gegen den Gaumen stieß, bellte er, ließ „den Stock fallen, rannte eine ziemliche Strecke davon weg und verrieth ... Bestürzung ...“ Zu demselben Resultate führt das von Romanes angestellte Experiment vom Hund mit der Seifenblase. Erst als sie platzte, rief sie Entsetzen hervor.

Ich habe mit einem lebhaften Knaben von vier Jahren folgendes Experiment angestellt: Ich ließ mittelst eines kleinen Spiegels ein „Licht“, wie er es nannte, ungefähr 6 *cm* im Durchmesser an einer Zimmerwand entstehen, und ließ das Bild immer in allen möglichen sprunghaften, raschen und langsamen Bewegungen sich zeigen. Natürlich folgte ihm das Kind mit allem Eifer, sprang und haschte darnach, stieg auf Stühle und Tische, um es zu erlangen und drückte, wenn es ruhig war, mit Siegesgeschrei seine Hand darauf, wie auf einen gefangenen Schmetterling, ohne zu merken, dass es jetzt auf der Hand erschien. Dann aber ließ es die Hand weg und zeigte darauf mit großer Freude, aber ohne die geringste Furcht, dass es wieder entkommen könnte; auch folgte es nicht gleich wieder einer langsamen Bewegung, erst Sprüngen, die es selbst interessierten und die offenbar und einfach seinen Nachahmungs- und Spieltrieb bethätigten. Jedermann weiß, dass es sich einem Schmetterling gegenüber anders verhalten hätte. Auch bemerkte ich, als ich es über die lebendige Eigenschaft seines Lichtes etwas zu fragen begann, d. h. wenn ich

seine zu schwelgerischen Personificationsgelüste durch zweifelnde Fragen störte, ein unzweifelhaftes Schamgefühl. Als ich das Licht verschwinden ließ mit den Worten: „Jetzt ist es fortgegangen“, fragte das Kind natürlich „wohin?“ Was eben nicht mehr bekundet als Wissbegierde und ein Eingehen auf meine Sprachform und so wenig einen Glauben an willkürliches Gehen als an das freiwillige Laufen des Baches.

Theilweise wenigstens anders verhält es sich, wenn Taine als Beispiel für den Personificationstrieb berichtet, dass ein Kind auf die Bemerkung, dass der Mond untergehe (im Französischen „la lune se couche“), frägt, wo die Bonne des Mondes sei? Außerdem, dass die Sprache hier die Gedankenrichtung gibt, wird dem Kind einfach etwas über den Mond mitgetheilt und was weiß das Kind vom Monde; warum sollte es weniger an seiner Lebendigkeit zweifeln — da es noch, was zu wissen wichtig für die Kenntnis seiner Phantasie ist, alles für möglich und natürlich hält — als daran, dass ein Schwan ein verzauberter Prinz sei? Es glaubt alles, was man ihm sagt, ebenso wie auch Erwachsene noch alle Wunder glauben, die sie ihre Religion in der Kindheit lehrte, gedankenlos und einfach, weil man es ihnen eben gesagt hat. Das heißt aber noch lange nicht, alles Bewegte für belebt halten.

Herbert Spencer sagt: „Zuerst Bewegung, dann willkürliche Bewegung, endlich zweckmäßige willkürliche Bewegung. Das sind die successiven Kennzeichen, die in Anwendung kommen, je weiter die Intelligenz fortschreitet.“ Und das Kind steht mindestens auf der zweiten Stufe und muss an Willkür glauben können, wenn es an Bewegung glauben und Lebloses von Belebtem unterscheiden soll. Gewiss werden die schlechtesten Nachahmungen genügen zu einem willkürlichen Belebungsprocesse, aber nur eine gute zu wahren Täuschungen. „Erinnern wir uns aber, dass, um ein Kind zu beruhigen, welches sich gegen irgend einen leblosen Gegenstand gestoßen hat, die Mutter oder die Amme gar oft so thut, als ob sie Partei gegen diesen Gegenstand nähme, indem sie vielleicht ausruft: ‚Böser Stuhl, Kindchen zu stoßen! Schlag ihn!‘ — so dürfen wir wohl annehmen, dass diese Auffassung nicht im Kinde entstanden, sondern ihm gelehrt worden sei. Das gewöhnliche Benehmen der Kinder den Gegenständen in ihrer Umgebung gegenüber zeigt keine solche Verwechslung. Sofern ein unbelebtes Object einem lebendigen nicht so sehr gleicht, dass es den Gedanken erwecken kann, es möchte ein ohne Bewegung daliegendes Geschöpf sein, das sich jeden Augenblick regen könnte, zeigt ein Kind keine Furcht vor einem solchen. Wenn allerdings ein unbelebtes

Ding sich ohne wahrnehmbaren äußeren Anstoß bewegt, dann verursacht es Schrecken. So unähnlich auch ein Gegenstand den gewöhnlichen lebenden Dingen sein mag — wenn es nur diese für alles Lebendige charakteristische Willkürlichkeit erkennen lässt, wird die Idee vom Leben wachgerufen und ein Aufschrei kann die Folge sein. Sonst aber wird einem solchen Dinge ebenso wenig von einem Kinde Leben zugeschrieben, wie von einem jungen Hunde oder Kätzchen.

„Hält man mir anderseits entgegen, dass ein älteres Kind, das ja gewöhnlich so sehr zum Dramatisieren geneigt ist, seine Spielsachen mit Persönlichkeit begabe und von ihnen spreche und sie liebkose, ganz als ob sie lebendig wären, so antwortete ich darauf, dass das nicht Glaube, sondern absichtliche Erdichtung ist. Wenn auch das Kind gleichsam vorgibt, die Dinge seien lebendig, so glaubt es dies doch nicht in Wirklichkeit. Würde eine Puppe anfangen, es zu beißen, so wäre es sicherlich darüber nicht weniger erstaunt als ein Erwachsener. Um sich jene angenehme Thätigkeit der sonst nicht angespannten Kräfte zu verschaffen, die wir Spiel nennen, pflegen viele intelligente Geschöpfe so zu dramatisieren und, wenn ihnen die erforderlichen lebendigen Objecte fehlen, als Repräsentanten derselben leblose Dinge zu nehmen, ganz besonders wenn diese sich so verwenden lasssen, dass sie Leben vortäuschen.“

Von Hebbel ist bekannt und erläutert Spencers Behauptungen, dass er als Kind vor dem Nussknacker jene entsetzliche Angst fühlte, erst, als er den Finger eingequetscht hatte und zu beißen schien.

Um über die Phantasie des Kindes Weiteres zu erfahren, müssen wir dasselbe bei seinen Spielen beobachten und eine ausführlichere Beschreibung desselben von einer trefflichen Pädagogin hören. Madame Necker sagt über die Phantasie des dreijährigen Kindes, nachdem sie als einen Fall von Frühreife berichtet von einem Kinde von eilf Monaten, welches auf einem Kupferstiche einen kleinen Hund unterscheiden konnte:

„Ein kleines, achtzehn Monate altes Mädchen widmet seiner Puppe ungetheilte Sorgfalt: bringt sie zu Bette, nährt sie, schützt sie vor Kälte, erzieht sie, zankt sie aus und gibt auf manchmal sogar derbe Art das Interesse kund, welches es an seiner Moralität nimmt. Ich kenne einen zweieinhalbjährigen Knaben, welcher einen Theil des Tages damit verbringt, den Kutscher zu spielen. Seine Pferde sind zwei Stühle, denen er ein Gespann aus Bändern macht. Er selbst, auf einem dritten dahinter sitzend, die Zügel in einer Hand, eine kleine Peitsche in der andern, leitet seine schwerfälligen Rosse. Eine leichte Bewegung seines Körpers deutet an, dass

er sie sich gehend denkt. Nach und nach verlangsamt sich diese Bewegung, er verfällt in einen schlafähnlichen Zustand und dennoch dauert die Illusion fort, denn lässt sich jemand vor den Stühlen nieder, so stört die Unbeweglichkeit des Hindernisses, indem es ihn aus seinem Irrthume reißt, sein Vergnügen. Er fängt alsdann zu wüthen an, ist untröstlich: ‚Man verhindert meine Pferde vorwärts zu gehen.' Dasselbe Kind beschäftigt sich ziemlich regelmäßig damit, mit vermeintlichem Futter, Geflügel aus dem Hühnerhofe, welches auch nur in der Einbildung besteht, zu füttern. Es verlangt, dass man die Thüre des Raumes offen lässt, wo es sie gefangen hält, und wenn man sie zufällig schließt, so fängt es gleich zu weinen an, dass man seine armen Enten und Hühner ins Freie zu gehen verhindere.

„Man forme eine beliebige Figur aus Wachs oder schneide irgend eine aus Papier derart aus, dass sie etwas an sich habe, was Armen und Beinen ähnlich sieht und dass Rundliches an Stelle des Kopfes das Ganze krönt, so wird dies Werk ein Mensch in den Augen des Kindes sein. Er wird es Wochen hindurch sein; der Verlust des einen oder andern Gliedes wird nichts daran ändern und er wird alle die Rollen ausführen, welche man ihn spielen lassen wird. Nicht die schlechte Nachahmung sieht das Kind, sondern das Modell, welches es in seinem Kopfe hat. Die Figur aus Wachs ist nur ein Symbol, an welchem es keinen Antheil nimmt. Es sind dies wirkliche dramatische Vergnügungen, solche, wie sie aus der gewollten Illusion entstehen, aus einer Täuschung, welche sich mit Gewalt des Verstandes bemächtiget, ohne deswegen Irrthum zu sein. Je mehr Erfindung beim Kinde ein Spiel ist, umsomehr Vergnügen hat es dabei. Es liebt, sich andere Dinge zu ersinnen, vorzustellen als solche, die es sieht, und erfreut sich an seinen Vorstellungen, die es sich ausgemalt. Die Spiele, welche es selbst erfindet, sind diejenigen, welche es am meisten unterhalten. So erfahren die zu getreuen Nachbildungen realer Dinge das Schicksal dieser Dinge selbst, dass man ihrer bald überdrüßig wird. Es bewundert sie, es ergötzt sich daran, aber seine Einbildungskraft wird gelähmt durch die zu exacte Form des Gegenstandes; dieser repräsentiert nur eine einzige Form und wie kann es sich begnügen mit einer einzigen Unterhaltung?

„Ein kleiner, gut ausgerüsteter Soldat ist nichts als ein Soldat, er ist niemals der Vater des Kindes oder irgend eine andere Person. Es kann sich an die Illusion ein tiefes und aufrichtiges Gefühl knüpfen und die Liebe kleiner Mädchen für ihre Puppen hat manchmal etwas Rührendes.

„Im Alter von vier Jahren beginnt die Illusion gewöhnlich zu schwinden. An einen Punkt von Lebhaftigkeit gelangt, hört sie beim Kinde auf freiwillig zu kommen. Es kann die Täuschung nicht mehr in sich erzeugen und von da an bemächtigt sich seiner ein Gefühl der Furcht; indem es zu zweifeln beginnt, dass alles Scherz sei, fühlt es sich am Eingange in eine unbekannte Welt, voll erschreckender Wirklichkeit. Man lasse eine etwas größere Puppe vor einem zweijährigen Kinde tanzen und es wird voll Freude, so lange die Bewegungen, welche man macht, sanfte sind, aber sobald die Sprünge der Figur heftiger werden, wenn sich die Arme mit Vehemenz bewegen, wird es vielleicht stärker lachen, aber es wird sich an seine Mutter andrücken, seine ungewöhnliche Röthe oder Blässe wird seinen inneren Zustand verrathen. Diejenigen, welche Talent zum Grimassenschneider haben, haben Freude an dem starken Eindrucke, welchen sie damit auf Kinder machen, aber man kann beobachten, dass das Vergnügen dieser erst dann ein reines wird, wenn sie, während der Pausen in seinem Gaukelspiel, plötzlich die natürliche Physiognomie des Spassmachers erkennen. Wenn er es ohne Unterlass fortsetzt oder gar eine bestimmte Grimasse auf seinem Gesichte festhält, so hat das Kind Furcht. Die Vorstellung von einer Verwandlung, einer schrecklichen Vereinigung zweier Wesen in einem bemächtigt sich seiner; es weiß selbst nicht, was es fürchtet, aber es zittert.“

Sehr leicht würden wir nach diesen Schilderungen zu der Meinung Madame Neckers wie der meisten Pädagogen verleitet, und fast alle Menschen theilen den Irrthum, als ob Kinder eine ganz gewaltige Phantasie hätten, die „alle anderen Fähigkeiten weit überragt“. Hierüber behauptet Spencer und bemüht sich, es an Wilden zu erweisen, dass Größe der Phantasie immer zusammengehe mit höher entwickelten intellectuellen Fähigkeiten, und wir fanden in dem Abschnitte über Bedingungen der Phantasie diese Behauptung bestätigt. Ohne Zweifel aber sind dieselben beim Kinde im Anfange wenigstens nicht größer als bei Thieren, ja sogar ist ihnen die Phantasie der Thiere in vielem, auch in ihrer Baukunst sowie in Handlungen, die wahrscheinlich Phantasie für Abstractes bedingen, wenigstens in den ersten Jahren weit überlegen. Sie ist reich höchstens im Verhältnisse zur geringen Zahl der Vorstellungen, und spielt sich, entgegen unserer Phantasie, die so oft der Vergangenheit und Zukunft angehört, nur in der Gegenwart ab. „Dem Kinde sind die Gefühle für das Vergangene fremd und es kennt wohl die Hoffnung aber nicht die Furcht.“ (Necker.)

Im Spiele erschöpft sich diese Thätigkeit und ist dabei kaum mehr als ein Denken, Sicherinnern, Nachahmen und Associieren mit erlebten Empfindungen einfachster Art, das noch jener Symbole bedarf, die wir ja auch als Stütze und Hilfe mühseligen Denkens oft benützen. Tage werden ausgefüllt mit dem Gedanken an ein Pferd, das einen Wagen zieht, mit vermuthlich geringen Abweichungen von der Wirklichkeit: keine Centauren, sondern bekannte Männer höchstens auf andern Pferden. Hierin scheint das wahre Wesen des kindlichen Dramatisierens zu liegen. Die Schwerfälligkeit zeigt auch die von Madame Necker gemachte Bemerkung, dass jede Erzählung unverändert wiederholt werden müsse, da Zuthaten, die bereits für immer ausgemalten Begebenheiten stören.

Beim Erwachsenen würde diese Thätigkeit als absolute Phantasielosigkeit gelten und jeder Hund, der sich die Wege ausdenkt, auf denen er zu seinem Herrn zurückkommt, bekundet mehr Phantasie. Lombroso sagt über das Malen zunächst der Irren: „In einigen Fällen spielt sogar die Einbildungskraft gar keine Rolle; anstatt dieser zeigt sich ein gewisser automatischer Impuls, welcher in eben dem Maße an Kraft gewinnt, als die psychische Thätigkeit eingestellt wird. Selbst kleine Kinder zeichnen und kritzeln viel mehr als die Erwachsenen, und doch ist es bei jenen nur eine ganz automatische Bewegung.“ Als Beleg für die Thatsache, dass es sich bei den Phantasievorstellungen beim Kinde hauptsächlich um Erinnerungen und meist ganz sinnlose Associationen handelt, führe ich einen Dialog an, der von mir mit einem sechsjährigen Knaben geführt wurde, allerdings nicht zu pädagogischen Zwecken: Das Kind kommt von einem Spaziergange heim und ist sehr durchfroren. Ich: „Du hast ja eine rothe Nase.“ Das Kind: „Du hast eine grüne Nase.“ Ich: „Du bist ein kleiner Affe.“ Das Kind: „Du bist eine große Giraffe.“ Ich: „Ein Affe, nur ohne Schwanz.“ Das Kind: „Du bist der Swell (ein Hund) ohne Füße“ (mit großem Gelächter). Ich: „Du hast so kleine Augen wie eine Maus.“ Das Kind: „Und Du hast Augen wie zwei Lampen, die so weit vorstehen“ (zeigt die Armlänge vor sich hin). Ich brauche kaum beizufügen, dass weder zur letzten Bemerkung noch zu jener über Gestalt oder Nase irgendwelche Ausgangspunkte für Association gegeben waren und man sieht, wie völlig traumartig und unproductiv diese Phantasiethätigkeit ist. Sie wird auch immer verglichen mit Träumen. Nur deshalb gilt Sand und Lehm, die eine Mahlzeit, ein Haus, ein Pferd und alles sonst werden können als das beste Spielobject, weil es ohne jede Form die äußerste Zwanglosigkeit, d. h. die volle

Schwäche der Phantasie bedeutet; die wenigen Eindrücke in der Gegenwart werden beständig in allen möglichen Combinationen herumgemodelt, und ich sehe nirgends einen Anhalt für die Behauptung, dass die Spielthätigkeit irgend zur Annahme einer größeren Phantasie berechtige.

Die Phantasie des Kindes scheint durchschnittlich wenigstens vor dem dritten Jahre auch wenig lebhaft und was die starke Phantasie bezeichnete, absolut unwillkürlich zu sein. Mit diesem Alter aber, wo auch Gedächtnis und die Affecte reichhaltiger werden, ändert sich das Verhältnis unzweifelhaft und dies führt uns zu einer weiteren Entwicklungsstufe, in welcher die Phantasie des Kindes aus der erinnernden eine productive wird. Der Nachweis ist am besten zu führen an der Art der Furchtgebilde, wie sie uns aus Erinnerungen aus diesem Alter geschildert werden, und zu stützen durch das Traumleben der Kinder und ihren Irrsinn. Madame Necker selbst hat in der Bemerkung über die Furcht bei der „Vorstellung einer Verwandlung, einer schrecklichen Vereinigung zweier Wesen in einem, die es am Eingange in eine unbekannte Welt voll erschreckender Wirklichkeit fühlt", auf eine frühe Furcht hingewiesen, die wieder weit mehr ist, als die vor „Negern und Rauchfangfegern", wie sie glaubt, denn es heißt: „es weiß selbst nicht, was es fürchtet, aber es zittert".

Wie immer wertvoll die Rathschläge gegen das Ängstigen der Kinder sein mögen, sie sind größtentheils ohnmächtig gegenüber der Thatsache, dass Furcht wahrscheinlich eine erblich erworbene, eine angeborene Disposition bekundet. Nicht nur die große Rolle, die die Furcht und der Verfolgungswahn in der Psychopathie spielen, zahlreiche Versuche auch bei Thieren, wie jene Preyers führen zu demselben Resultate: „Ein junger, sehr lebhafter Thurmfalke, so groß wie ein Haushahn, wurde, von mir an den Flügeln gehalten, dreiunddreißig drei und eine halbe Woche alten, im Brutofen ausgebrüteten und im geschlossenen Raume ohne Umgang mit anderen Hühnern aufgezogenen Hühnchen genähert; sie schienen ihn anfangs nicht zu bemerken. So wie sie aber seine Stimme hörten, wurden sie alle aufmerksam und still und bewegten sich wenig. Jetzt ließ ich den Falken los: sofort stoben die Hühnchen nach allen Richtungen auseinander und versteckten sich. Wodurch anders, als durch Vererbung, kommen die Küchlein dazu, sich beim Anblicke und Hören des Falken zu verstecken? Sie hatten ihn oder seinesgleichen zuvor nie gesehen und eine Mutter konnte ihn nicht ihren Sprösslingen geschildert haben. Beim erstmaligen Anblicke eines Huhnes, das seine Stimme laut hören ließ, erschraken sie dagegen

nicht im mindesten. Es muss also der Erbfeind durch angeborne Erinnerung (!) gekannt sein."

Darwin behauptet sogar, was wenig mit der modernen Vererbungstheorie stimmt, die Thatsache, dass Thiere Furcht erlangen, die in nächster Generation schon erblich auftritt, und zwar ganz bestimmte Arten von Furcht. Vermuthlich entwickelt sich dieser Affect aus Reflex-Erregungen und reflexartigen Instincten durch objectlose Gefühle (die, wie ich glaube, nicht den Furchtaffecten allein vorausgehen, auch Liebe und Hass können objectlos sein), die dann zur Furcht führen. Also nicht, dass immer jene Schreckensgebilde sie erzeugen müssen, umgekehrt erzeugt sich die Furcht die ihr entsprechende Phantasievorstellung.

Alle Erklärungen, wie die Buffons: durch die nächtlichen Täuschungen der durch mangelhafte Distanzschätzungen veränderten Größe der Objecte; die Rousseaus: durch die Unbekanntschaft mit der Umgebung und die der meisten Leute, durch Märchen und Ammen, bedeuten nur Verstärkungen des Affectes, können ihn aber, und somit auch seine Phantasien, nicht erzeugen. Verfolgen wir ihren frühen Verlauf aus Darwins biographischer Skizze eines kleinen Kindes; er sagt über die Furcht: „Dieses Gefühl wird wahrscheinlich mit am frühesten von Säuglingen, empfunden, wie aus ihrem Zusammenfahren mit darauf folgendem Schreien bei einem plötzlichen Geräusche, wenn sie kaum einige Wochen alt sind, hervorgeht... Während der ersten vierzehn Tage fuhr es oft auf, wenn es ein plötzliches Geräusch hörte und zwinkerte mit den Augen. Derselbe Umstand wurde während der ersten vierzehn Tage auch bei einigen meiner andern Kinder beobachtet. Als es sechsundsechzig Tage alt war, nießte ich einmal zufällig, worauf es heftig zusammenfuhr, das Gesicht verzog, ganz erschreckt aussah und laut zu schreien anfieng; eine ganze Stunde lang befand es sich in einem Zustande, den man bei einer älteren Person nervös nennen würde, indem es bei jedem geringen Geräusche zusammenfuhr... Töne ließen es noch lange nachher weit häufiger zusammenfahren. Noch ehe der in Rede stehende Knabe fünfthalb Monate alt war, pflegte ich dicht in seiner Nähe mancherlei laute Geräusche hervorzubringen, die sämmtlich als vortreffliche Späße aufgenommen wurden. Um diese Zeit fieng ich eines Tages, was ich nie zuvor gethan, laut an zu schnarchen; er wurde sofort sehr ernst und brach dann in Thränen aus. Zwei oder drei Tage darauf vergaß ich mich und machte dasselbe Geräusch, was wiederum dieselbe Wirkung hatte. Um dieselbe Zeit (am 137. Tage) kam ich rückwärts auf ihn zu und blieb regungs-

los stehen: er schaute sehr bedenklich drein, schien verwundert und würde bald geschrien haben, hätte ich mich nicht umgedreht, worauf sich die Spannung seines Gesichtes augenblicklich in ein Lächeln verlor. Es ist wohl bekannt, wie sehr ältere Kinder durch die Furcht vor dem Unbestimmten, wie z. B. der Dunkelheit, leiden können, oder wenn sie an einem finstern Winkel in einer großen Halle vorbei müssen u. s. f. Ich könnte als ein Beispiel anführen, dass ich denselben Jungen, als er zweieinviertel Jahre alt war, in den zoologischen Garten mitnahm, wo er sich sehr über alle Thiere, die den ihm bekannten glichen, wie Hirsche, Antilopen u. s. w., sowie über alle Vögel und selbst über den Strauß freute, vor den verschiedenen größeren Thieren in Käfigen sich aber fürchtete. Er sagte später oft, dass er wieder hingehen, ‚aber nicht die Thiere in Häusern' sehen möchte, und wir konnten uns diese Furcht auf keine Weise erklären. Dürfen wir nicht muthmaßen, dass bei Kindern eine in so vielen Fällen unerklärliche, aber sehr bestimmte Furcht, die mit ihrer eigenen Erfahrung in keinem Zusammenhange steht, eine ererbte Folge von wirklichen Gefahren und tiefem Aberglauben aus früheren Zeiten eines wilden Urzustandes sei? Mit dem, was wir von der Vererbung eines früher gut entwickelten Typus wissen, stimmt es ganz, dass diese Furcht eben in einem früheren Lebensabschnitt erscheint und später wieder verschwindet." — Gleiches berichtet Preyer: „Dass ein Knabe, als er etwa neun Monate alt war, zum erstenmale Zeichen von Furcht erkennen ließ, indem er bei einem ungewöhnlichen Geräusche an einer entfernten Stelle im Zimmer aufmerksam wurde, die Augen sehr weit öffnete und dann anfieng zu schreiweinen. Etwa einen Monat später gab man diesem Kinde ein Spielzeug, das beim Drucken quiekte. Es schrie sogleich und jedesmal wieder, wenn man es ihm anbot; aber nach einiger Zeit gewöhnte es sich an das Quieken, freute sich dann darüber und rief es selbst hervor. Im neunten Monate bemerkte ich zum erstenmale das Schreiweinen, Sichabwenden und -zurückziehen vor Furcht, als ein kleiner Hund die Wärterin, welche mein Kind auf dem Arm trug, anbellte. Nach gerade hundert Tagen dasselbe. Ebenso im siebzehnten Monate. Im zehnten Vierteljahre ist noch immer die Furcht vor jedem Hunde sehr auffallend, obwohl das Kind nie von einem solchen gebissen worden ist, auch, soviel sich feststellen ließ, niemals gesehen hat, dass ein Hund ein Kind gebissen hätte. Noch im dreiunddreißigsten Monate ist das Schreiweinen bei Annäherung selbst des kleinsten, wenige Wochen alten Hundes auffallend. Doch wurde bald nach dieser Zeit die Scheu allmählich überwunden und ein-

mal sogar von dem Kinde von selbst ein Apfel dem Hunde, welcher ihn ihm weggenommen hatte, in meiner Gegenwart aus den Zähnen geholt. Wie wenig diese so spät überwundene Furcht vor Hunden anerzogen war, geht aus dem Verhalten des Kindes anderen kleinen Thieren gegenüber hervor. Um dem zweieinhalbjährigen ein Vergnügen zu bereiten, wurde ihm eine Anzahl sehr junger Schweine gezeigt. Schon der Anblick machte ernst. Als die possierlichen Thiere aber anfiengen, an den Zitzen des ganz ruhig daliegenden Mutterthieres zu saugen, da begann das Schreiweinen, Sichfesthalten und -abwenden vor Furcht. Das Kind meinte, wie sichs bald herausstellte, die saugenden Ferkel bissen die Mutter. Dass es selbst darüber in einen wahren Angstzustand gerieth, jedesmal wenn es denselben nahegebracht wurde, ist umso befremdlicher, als sie alle in einem Stalle mit hoher fester Umfriedung eingeschlossen waren. So stark wurde diese Furcht im vierten und fünften Jahre bei meinem Kinde, dass es einigemale nachts aufschrie und sich einbildete, ein Schwein wolle es beißen. Es schien das Thier zu sehen, als wenn es wirklich da gewesen wäre, und ließ sich selbst nach heller Beleuchtung seines Bettes von der Abwesenheit desselben nicht überzeugen." — Ein Stadium weiterer Entwicklung zeigt Rousseaus Schilderung der unbestimmten nächtlichen Furcht im Emil: „Bei Eröffnung der Kirchenthür vernahm ich längs des Gewölbes hin einen gewissen Widerhall, der mir wie Stimmen vorkam und an meinem Römermuthe zu rütteln begann. Die Thüre war offen, ich wollte eintreten, kaum aber hatte ich einige Schritte gethan, so blieb ich stehen; sobald ich die tiefe Finsternis, die in diesem weiten Raume herrschte, wahrnahm, ergriff mich ein Entsetzen, dass mir die Haare zu Berge sträubte, ich gieng rückwärts, trat wieder heraus und fieng an unter Zittern und Zagen davon zu laufen." — Ferner Hebbels Schilderung (ich weise auf dieselbe besonders wegen des frühen Traumlebens der Kinder hin; sie bezieht sich auf das fünfte Jahr): „Schon in der frühesten Jugend war die Phantasie außerordentlich stark in mir. Wenn ich des Abends zu Bette gebracht wurde, so fiengen die Balken über mir zu kriechen an, aus allen Ecken und Winkeln des Zimmers glotzten Fratzengesichter hervor und das Vertrauteste, ein Stock, auf dem ich selbst zu reiten pflegte, der Tischfuß, ja die eigene Bettdecke mit ihren Blumen und Figuren wurden mir fremd und jagten mir Schrecken ein. — Ich glaube, es ist hier zwischen der unbestimmten, allgemeinen Furcht, die allen Kindern ohne Ausnahme eigen ist, und einer gesteigerten, die ihre Angstgebilde in schneidend scharfen Formen verkörpert und der jungen

Seele wahrhaft objectiv macht, wohl zu unterscheiden: jene theilt mein Bruder, der neben mir lag, aber ihm fielen immer sehr bald die Augen zu und dann schlief er ruhig bis an den hellen Morgen; diese quälte mich allein und sie hielt den Schlaf nicht bloß von mir fern, sondern scheuchte ihn auch, wenn er schon gekommen war, oft noch wieder fort und ließ mich mitten in der Nacht um Hilfe rufen. Wie tief sich die Ausgeburten derselben mir eingeprägt haben, geht daraus hervor, dass sie mit voller Gewalt in jeder ernsten Krankheit wiederkehren; sowie das fieberisch-siedende Blut mir übers Gehirn läuft und das Bewusstsein ertränkt, stellen die ältesten Teufel, alle später geborenen vertreibend und entwaffnend, sich wieder ein, und das beweist ohne Zweifel am besten, wie sie mich einst gemartert haben müssen. Aber auch am Tage war die Phantasie ungewöhnlich krankhaft rege in mir; hässliche Menschen z. B., über die mein Bruder lachte und die er nachäffte, erfüllten mich mit Grauen; ein kleiner bucklichter Schneider, an dessen dreieckigem, leichenblassem Gesichte freilich unmäßig lange Ohren saßen, die noch obendrein hochroth und durchsichtig waren, konnte nicht vorbeigehen, ohne dass ich schreiend ins Haus lief, und fast den Tod hätte ich davon genommen, als er mir, höchlich aufgebracht, einmal folgte, mich einen dummen Jungen scheltend und mit meiner Mutter keifend, weil er glaubte, dass sie ihn in der häuslichen Erziehung als Knecht Ruprecht verwende."

Charakteristisch für diese Art Furcht scheint mir auch die Erzählung einer durchaus Vertrauen verdienenden Dame, die noch im Alter sich des Gefühles erinnert, des Angstschweißes und der sich sträubenden Haare, die ihr mit acht Jahren des Abends in einem Wandkasten eine Gesellschaft musicierender Geister mit fratzenhaften Gesichtern erregte. Ähnliche Träume habe ich von vielen Kindern mir erzählen lassen.

Hier sehen wir also nachweislich schon vor dem fünften Jahre (der Traum von Preyers Kind und Hebbel), wahrscheinlich aber schon früher auch in der unbestimmten Furcht vor unbekannten Thieren Phantasiegebilde, die schon einen hochentwickelten Charakter tragen, lebhafter scheinen als die Erwachsener und wohl ganz anderer Art sind als jene, die in den ersten Jahren das Spiel der Kinder lenken. Keine Amme vermag sie mehr zu erzeugen.

Solche Phantasie ist ohne Zweifel productiver Natur. Sie ist desselben Charakters, die volle Annäherung an die Phantasievorstellungen der Erwachsenen. Auch steht sie ihr nicht nach in ihren Extremen; denn auch das früheste Kindes-

alter kennt den Wahnsinn. Da es sich aber hier vornehmlich um Hallucination handelt, so will ich zuerst citieren, was Maudsley über Hallucination im Kindesalter sagt, und dann einige Fälle von Hallucinationen bei Kindern unter fünf Jahren aufzählen. Die Fälle von Manie und Epilepsie, die Hallucinationen wahrscheinlich (und nach Esquirol haben unter hundert Irren achtzig Hallucinationen) als Begleit-Erscheinungen haben, sind auch in diesem Alter bekanntlich zahllos.

„Wir dürfen annehmen, dass vorübergehende flüchtige Hallucinationen in der Kindheit nicht eben ungewöhnliche Erscheinungen seien, und dass Kinder, die die Hand ausstrecken und nach irgend einem imaginären Objecte zu haschen scheinen, durch subjective Sinneswahrnehmungen getäuscht werden, ohne dass deshalb irgend eine positive Erkrankung vorhanden zu sein braucht. Auch an dem experimentellen Beweise für diese Entstehungsweise von Hallucinationen fehlt es nicht. Dr. Thore beschreibt einen Fall von einem vierzehn Monate alten Kind, das zufällig durch die Samen von Datura Strammonium vergiftet worden war; es traten Gesichts-Hallucinationen auf, was man aus den Bewegungen des Kindes entnehmen konnte, das beständig nach einem imaginären Gegenstande auf seiner Stirne zu suchen schien, indem es seine Hände ausstreckte und sich gegen die Wände der Wiege stemmte, um die gesuchten Gegenstände besser erreichen zu können.“

Das merkwürdigste Beispiel von einem solchen hallucinatorischen Zustande liefert uns das sogenannte Alpdrücken, unter welchem viele Kinder so viel leiden; sie fangen auf einmal an, in heftigem Schrecken aufzuschreien, ohne zu erwachen, obwohl ihre Augen weit offen stehen; sie zittern vor Furcht und erkennen weder ihre Eltern noch andere Leute, die sie zu beruhigen suchen; diese Paroxysmen dauern einige Zeit, und erst wenn sie vorüber sind, können die Kinder beschwichtigt werden. Sie haben während dieser Anfälle lebhafte Hallucinationen, die sie heftig ängstigen.

Blake soll seine erste Vision im Alter von acht Jahren gehabt haben; dieselbe bestand in einem Baume, der mit Engeln erfüllt war. Mrs. Blake pflegte übrigens zu ihm zu sagen: „Du weißt, mein Lieber, dass Du mit vier Jahren zum erstenmale Gott gesehen hast; er sah zum Fenster herein und Du fiengst zu schreien an.“

„Meschede berichtet von seiner vierjährigen Kranken, die an Verfolgungswahn mit massenhaften Hallucinationen litt, dass sie auch einmal auf einem leeren Teller Brot erblickte. — Ein dreieinhalbjähriges neuropathisches Mädchen,

geistig gesund, sieht ein halbes Jahr hindurch häufig auf den Zimmerwänden Gegenstände, die es ‚Decken‘ nannte; ‚da sind Decken‘, sagte sie mit dem Finger deutend. Später modificierte sich diese Vision dahin, dass das Kind ebenfalls an den Wänden ‚Kringe und Ringe wie Weinlaub‘, also Muster sah. — Ein fünfjähriger Knabe, acutes Delirium tremens nach starkem einmaligen Alkoholgenusse: er sieht Bienen und Raupen an der Wand, später aber Ratten und Mäuse überall. — Ein fünfjähriges Mädchen von sehr nervöser Constitution; gelegentlich einer Febris ephemera mit Schreien erwachend, zeigt es auf die Wand, wo es neben großen schwarzen Figuren einen Teufel sieht, der ihm mit Stimme und Geberde droht. Abends nach kurzem Schlafe fuhr es schreiend auf, sah Wassertropfen von der Decke fallen, und auch schwarze Figuren. Nach zwei Monaten bei einer leichten Bronchitis nach dem Schlafe am Tage die Vision eines Pathen, der mit ihm spricht, dann diejenige eines Storches, der es zu verschlingen droht, dazu auch schwarze Gestalten.“ — Psychiater sprechen sogar von einer Irrsinnsform, die sie Hyperphantasien nennen. Als Beispiel ein vierjähriges Mädchen: „Drei Tage vor dem Ausbruche einer tuberculösen Meningitis erzählte das Kind stundenlang aus den in seinem Gedächtnisse aufgespeicherten Erzählungen in wunderbar geschickter Weise, componierte Märchen. Zeitweise kam es in ungewöhnliche Erregung dabei, äußerte Verfolgungsideen etc. Fieber-Nackenstarre klärten das Krankheitsbild auf.“

Krafft-Ebing berichtet in seiner „Psychopatia sexualis“ von zahlreichen perversen sinnlichen Trieben bei Kindern unter fünf Jahren; einige folgen noch später.

Bald nach dieser Zeit, sehr häufig schon um das achte Jahr, beginnt die Phantasie eine große Umwälzung durch neu eintretende Bestandtheile zu erleben: Sie fängt an eine sinnliche zu werden, d. h. ihre Vorstellungen nehmen Formen an, die von der Körpergestalt ausgehen und bestimmte körperliche Parallel-Erscheinungen aufweisen, was ihnen allein wesentlich ist; Vorstellungen des anderen Geschlechtes scheinen, wie schon die in allen Völkern und Zeiten beständig auftretende Päderastie zeigt, auch im normalen Zustande nur eine Regel, die reich an Ausnahmen ist, zu sein.

Rousseau lässt sinnliche Phantasien schon im achten Jahre beginnen und die angegebene Zahl ist, soweit ich aus Mittheilungen und Erinnerungen unsittlicher Mitschüler constatieren kann, jedenfalls keine Seltenheit und für die Erziehung unzweifelhaft von Belang. Es ist zu bemerken, dass sie mit der Pubertät, die in beiden Geschlechtern in den

gemäßigten Klimaten höchst selten vor dem zwölften Jahre beginnt, nicht übereinstimmen muss. Soweit die Liebe keine sinnliche ist, beginnt sie natürlich schon früher. Hebbel behauptet, schon in seinem „vierten Jahre die Liebe kennen gelernt zu haben". Napoleon mit acht Jahren. Dante und Alfieri liebten schon in ihrem neunten; Carron und Byron im achten. Und als Byron im Alter von sechzehn Jahren die Kunde bekam, dass die von ihm Geliebte im Begriffe stehe, sich zu vermählen, fiel er heftigen Krämpfen zur Beute. „Ich wär dem Ersticken nahe", ruft er aus. „Noch kannte ich den Unterschied der Geschlechter nicht, doch war meine Neigung so stark, dass ich nicht weiß, ob ich seit jener Zeit je wieder mit derselben Heftigkeit geliebt habe."

Einige Beispiele pathologischer Verhältnisse sollen noch die oben gemachten Altersangabe von acht Jahren für den Beginn sinnlicher Erregungen stützen oder die Möglichkeit des frühen Eintrittes der sinnlichen Phantasie und die individuelle Art ihres Auftretens schildern.

„Man muss hier unterscheiden zwischen den zahlreichen Fällen, wo durch Phimosis, Balanitis, Oxyuris in Anus oder Vagina Kinder Jucken in den Genitalien bekommen, an diesen herummanipulieren, davon eine Art Wollustreiz empfinden und so zur Masturbation gelangen, und zwischen jenen Fällen, wo ohne peripheren Anlass auf Grund cerebraler Vorgänge, beim Kinde sexuelle Ahnungen und Dränge auftreten. Nur in letzteren Fällen kann von einem vorzeitigen Hervortreten des Geschlechtstriebes die Rede sein. Berichte: Ein achtjähriges Mädchen aus ehrenwerter Familie, das, aller kindlichen und moralischen Gefühle bar, seit dem vierten Jahre masturbierte, nebenher mit Knaben von zehn bis zwölf Jahren Unzucht trieb. Es schwelgte in dem Gedanken, seine Eltern umzubringen, um sie bald zu beerben und dann mit Männern sich zu vergnügen. Lonyer berichtet Onanie von einem drei bis vier Jahre alten Mädchen und Moreau von einem dreijährigen. Ein Neuropathiker berichtet: ‚Mit drei Jahren kam mir ein Modejournal unter die Hände. Die perfect schönen Männergestalten wurden von mir bis zum Zerreißen des Papieres geküsst.' Ein anderer bekam mit sieben Jahren den Drang, sich mit den Schuhen, beziehungsweise Schuhnägeln von Weibern zu beschäftigen. Ihr Anblick, noch mehr das Betasten der Schuhnägel und ihr Zählen machte ihm unbeschreiblichen Genuss. Nachts musste er sich vergegenwärtigen, wie seine Cousinen sich Schuhe anmessen lassen, wie er einer derselben Hufeisen anschmiedete oder die Füße abschnitt. Mit der Zeit überwältigten ihn die Schuhscenen auch bei Tag

und ohne sein Zuthun führten sie zu Erection und Ejaculation. — Ein anderer bekam mit fünf Jahren die erste Erection, als er seinen Schlafkameraden, einen älteren Verwandten, eine Nachtmütze aufsetzen sah. Die gleiche Wirkung trat ein, als er später einmal die alte Hausmagd eine Nachthaube aufsetzen sah. Später genügte zur Erection die bloße Vorstellung eines alten hässlichen, mit einer Nachthaube bedeckten Frauenkopfes. Der bloße Anblick einer Haube oder der einer nackten Frauengestalt oder eines nackten Mannes ließ ihn kalt, aber die Berührung einer Nachtmütze rief Erection, zuweilen selbst Ejaculation hervor. — Ein Knabe von zwölf Jahren fühlte mächtige geschlechtliche Erregung, als er zufällig sich mit einem Fuchspelze zudeckte. — Ein anderer schon im vierten Jahre Erection und heftige sexuelle Erregung beim Anblicke weißer Gegenstände, namentlich Wäsche; Berührung, Zerknitterung von solcher machte ihm Wollust. Mit dem zehnten Jahre begann er angesichts weißer gestärkter Wäsche zu masturbieren. — Weiter kam ein Kranker schon in seiner frühen Kindheit ohne alle Verführung zur Onanie. Mit neun Jahren bekam er Hinneigung zu Personen des anderen Geschlechtes zu verspüren. Mit dreizehn Jahren erwachte mächtig in ihm der Drang zur geschlechtlichen Befriedigung an Weibern. Er onanierte nun sehr viel. Wenn er dies that, stellte er sich in seiner Phantasie jeweils ein Zimmer, erfüllt mit Frauen vor. — Die achtjährige Tochter eines Conträr-Sexualen treibt bereits mutuelle Masturbation. — Ferner: ‚Im achten Jahre erwachte meine Neigung zum eigenen Geschlechte. Zunächst empfand ich Genuss am Betrachten der Genitalien meiner Brüder. Ich veranlasste meinen jüngeren Bruder, dass wir gegenseitig mit unseren Genitalien spielten, wobei ich Erection bekam. Seit dem zehnten Jahre zu wiederholtenmalen, unter Eintritt heftiger Erectionen, in mehr oder minder, stets aber wenigstens etwas jüngere Mitschüler verliebt.‘ — Ein weiterer: Schon mit acht Jahren sei sein Geschlechtsleben erwacht. Er habe masturbiert und sei auf die Idee verfallen, penem aliorum puerorum in os arrigere, was ihm großen Genuss gewährt habe. Mit zwölf Jahren fieng er an, sich in Männer zu verlieben, am meisten in solche in den dreißiger Jahren mit Schnurrbart. Schon damals sei sein sexuelles Bedürfnis sehr entwickelt gewesen und habe er Erectionen und Pollutionen gehabt. — Ferner: ‚Im eilften Jahre wurde ich von einem Spielkameraden zur Masturbation verleitet und ergab mich ihr mit Leidenschaft.‘ — Eine andere Krankengeschichte: ‚Von Kindheit auf große Freude an Thieren, besonders Hunden und Pferden. Seit der Pubertät Potenzierung dieses «Sports»,

bei dem aber nie sexuelle Vorstellungen untergelaufen zu sein scheinen. Eines Tages, als er zum erstenmale Gelegenheit fand, ein Pferd zu besteigen, Wollustempfindung. Nach vierzehn Tagen bei neuerlicher Gelegenheit dieselbe Empfindung, diesmal Erection. Kurz darauf erster Ritt. Diesmal mit Ejaculation. Darüber Ärger und Abscheu. Nach einem Monate derselbe Vorfall, überdies nunmehr fast täglich Pollutionen. Patient abstiniert vom Reiten. Der Anblick von Reitern oder Hunden macht ihm Erectionen. Fast allnächtlich stellt sich eine Pollution ein mit der Traumvorstellung, er sitze zu Pferd oder dressiere Hunde.‘ — Weiter: ‚Ich hatte einen masturbierenden Knaben in Behandlung von hysterischer Mutter, der mit acht Jahren sie zu nothzüchtigen versuchte.‘ — Goll berichtet von einem Satyriacus von drei und einem von fünf Jahren. Dieser entwickelt wie ein Erwachsener. Sie sind meistens in einem Zustande von voller Hyperästhesie gegenüber Licht und Tönen und in den Sexualgefühlen, da die leiseste Berührung Ejaculationen hervorruft. Sie warfen sich auf Mädchen, ohne Rücksicht auf Alter oder Hässlichkeit. Gehindert, werden sie wild und grausam.“

Dass es sich bei den, sinnliche Gefühle wahrscheinlich immer begleitenden Vorstellungen auch um Phantasiegebilde, nicht nur um reine Erinnerungsgebilde handelt, diese also zum mindesten verändert oder als Bewegungserscheinungen auftreten, ist aus den vorhergehenden Beispielen unzweifelhaft. Es scheint wieder, dass, vom Körper ausgehend, es sich zunächst um objectlose Gefühle und Affecte handelt, immer als Ahnungen, Sehnen und Drängen bezeichnet, denen, wie der Phantasie, verschiedene Sinneseindrücke bald das verstärkende Material schaffen.

„Die Entwickelung des Sexuallebens nimmt ihren Anfang aus Organ-Empfindungen der sich entwickelnden Sexualdrüsen. Jene erregen die Aufmerksamkeit des Individuums. Lectüre, Wahrnehmungen im öffentlichen Leben führen die Ahnungen in deutliche Vorstellungen über. Diese werden von organischen Gefühlen, und zwar Lust-(Wollust-)gefühlen betont. Mit der Betonung erotischer Vorstellungen durch Lustgefühle entwickelt sich ein Drang zur Hervorrufung solcher (Geschlechtstrieb).“

Ebenso falsch wie bei der Furcht der Glaube an die Schuld von Ammen, ist der, dass erst das andere Geschlecht diese Phantasie bestimme. Der Anblick des eigenen Körpers ist nie zu verbergen und der eines Pferdes kann, wie außer dem obigen noch andere zahlreiche Beispiele in Psychiatrien bezeugen, den vagen Trieben genügen und enthält Elemente,

aus denen die Phantasie zunächst unbestimmte, aber den Gefühlen entsprechende Bilder schaffen kann.

Verfolgen wir weiter die Phantasie des Kindes zu ihren höchsten, auch willkürlichen und außergewöhnlichen Leistungen, wie sie sich in den, vornehmlich durch die Sinne genährten Künsten darbieten, so finden wir die Reihe der Entwicklung gehen von der Musik durch die bildende Kunst zur Poesie.

Es ist allen Müttern, die so leicht, insbesonders an das musikalische Genie ihrer Kinder glauben, als eine ziemlich bestimmte psychologische Erkenntnis vorzuhalten, dass nahezu alle großen Musiker schon vor ihrem vierzehnten Jahre sich nicht bloß ausübend — dies gewöhnlich schon vor dem siebenten — sondern als Componisten unzweifelhaft hervorgethan, wofern, wie es scheint als einzige äußere Bedingung, ihnen ein Instrument zu Handen war.

Mendelsohn (1809—1847) hatte, fünfzehn Jahre alt, schon vier Opern geschrieben; schon mit zwölf Jahren wurde ein Psalm von ihm in der Sing-Akademie aufgeführt, der Zelters, seines Lehrers, vollkommenen Beifall hatte. Die Ouverture zum „Sommernachtstraum“ schrieb er mit vierzehn Jahren.

Mozart (1756—1791) saß schon als dreijähriger Knabe stundenlang am Clavier und suchte sich wohlklingende Intervalle zusammen. Im vierten konnte er, bevor er noch Noten lesen konnte, kleine Stücke am Flügel improvisieren. Mit sechs Jahren machte er seine erste Studienreise. Im neunten Jahre schrieb er seine ersten Sonaten für Clavier und Violine und seine ersten Symphonien. Im eilften erhielt er von Wien aus den Antrag, eine Oper zu componieren: „La sinta semplice“, sie wurde nicht aufgeführt. Mit dreizehn Jahren wurde er in Rom zum „Ritter vom goldenen Sporn“ ernannt, in Mailand seine Oper „Mitridate“ zwanzigmal aufgeführt.

Morin (1769—1835), ein Harfenvirtuose, lernte mit vier Jahren Clavierspielen, mit sieben Jahren hatte er ein Clavier-Concert componiert. Mit dreizehn Jahren wurde er in Rom Mitglied der Akademie der Arcadier.

Cherubini (1760—1842) schrieb mit dreizehn Jahren ein „Te Deum“, ein „Miserere“, ein „Credo“, ein „Dixit Deus“ und eine Messe.

Haydn (1732—1809) nahm mit vier Jahren an den Gesangsübungen seiner Eltern theil. Er zeigte so großes Talent, dass er mit sechs Jahren nach Hainburg geschickt wurde, um sich für die Musik auszubilden. Mit zehn Jahren componierte er eine vierstimmige Messe mit sechzehn Orchesterstimmen.

Händel (1685—1759) schrieb mit zehn Jahren sechs Sonaten für zwei Oboen und Bass.

Croteh (1775—1847) ließ sich mit dreieinhalb Jahren in Picadilly auf der Orgel im Phantasieren hören. Mit zwei Jahren fieng er zu spielen an.

Elze (1830—1885) erregte schon mit sieben Jahren durch seine frei improvisierten Vor- und Nachspiele während des Gottesdienstes allgemeines Aufsehen.

Floquet (geb. 1750) machte mit einer im eilften Jahre geschriebenen Motette Aufsehen.

Antoni (1801—?) führte, zwölf Jahre alt, eine selbst componierte Messe auf, wurde im sechzehnten Jahre Musikdirector des Theaters in Palermo.

Benoni (geb. 1833, lebte 1883 noch) zeigte schon im zartesten Alter großes Talent zum Improvisieren. Im zehnten Jahre wurde ein „Ave Regina coelorum" und Vocalmessen von ihm aufgeführt und günstig aufgenommen. Mit vierzehn Jahren componierte er die einactige Oper: „Die Wunderblume".

Kreutzer (1766—1831) spielte mit dreizehn Jahren ein Violin-Concert eigener Composition im „Concert spirituel" in Paris, das Kenner und Publicum zur Bewunderung hinriss.

Krebs (geb. 1804) ließ sich im sechsten Jahre als Clavierspieler hören. Componierte im siebenten Jahre eine Oper („Feodora"), wovon mehrere Nummern gedruckt erschienen.

Lefébure-Wely (1817—1869) fieng mit dreieinhalb Jahren Clavier zu spielen an, brachte mit acht Jahren eine Messe eigener Composition zur Aufführung, wurde mit fünfzehn Jahren als Organist angestellt.

Weber (1786—1826) zeigte anfänglich kein musikalisches Talent, „erst mit zehn Jahren fieng es an". Im zwölften erschienen sechs Symphonien, Trios, Sonaten, Variationen, Lieder etc., eine Oper („Die Macht der Liebe"), welche sämmtliche Compositionen verbrannten. In seinem vierzehnten erschien die zweiactige Oper „Das stumme Waldmädchen", welche öfters in mehreren Städten, Wien, Prag, Petersburg, mit Beifall aufgeführt wurde. Mit noch nicht fünfzehn Jahren ließ er die zweiactige Oper „Peter Schmoll und sein Nachbar" erscheinen.

Schubert (1797—1828) schrieb mit eilf und zwölf Jahren Sonaten, Messen, Lieder, Opern, Symphonien; mit dreizehn das erste prachtvolle, uns erhaltene Lied: „Hagars Klage" und „Der Vatermörder". Im vierzehnten Jahre Quintett-Ouverture, Streichquartette; im sechzehnten die Symphonie in D, Octett für Blasinstrumente.

Sokoll (1821—1858) dirigierte als vierzehnjähriger Knabe

eine selbst componierte Ouverture, die bei der Krönung des Kaisers Ferdinand im Jahre darauf im Prager Schloss aufgeführt wurde.

Rheinberger (1839, lebte noch 1883) erhielt mit vier Jahren Unterricht und, sieben Jahre alt, seine erste Anstellung als Organist an der Kirche in Vadeg. Mit acht Jahren componierte er eine dreistimmige Messe, welche aufgeführt wurde.

Ruß (1787, war 1847 noch am Leben) war bereits im fünften Jahre (nach anderen im vierten Jahre) imstande, die schwersten Tonstücke, z. B. die „Zauberflöte"-Ouverture, die er nur einmal gehört, auf dem Claviere nachzuspielen. Er hinterlässt ein Heft mit Jugendarbeiten vom fünften Jahre.

Aus diesen Angaben ist zu entnehmen, dass schon im zwölften Jahre Werke von dauerndem Werte in der Musik geschaffen wurden. Dieser frühen Entwicklung werden nur wenig gerecht Erklärungen, wie die Mendels, dadurch, dass Messen oder Oratorien in älteren Zeiten so bestimmte und strenge Formen angenommen hatten, dass es ganz leicht war, sie zu componieren. Mendelsohns Ouverture zum „Sommernachtstraum" würde sich sehr schlecht dieser Verallgemeinerung fügen. Ebenso ist es nur accidentell, dass die Musikübung leichter zu erlangen, was jedenfalls vom Contrapunkte nicht gilt, oder genussreicher als das Nachbilden der Werke der Malerei ist; beides würde die productive Fähigkeit sowenig erklären, als die zweifelhafte Unnothwendigkeit von Kenntnissen und Erfahrungen in der Musik, wie sie die Malerei voraussetzt, und die vor allem Dichtkunst und wissenschaftliche Thätigkeit erst viel später eintreten lassen — alles Erklärungen nur für einen Theil des Ganzen, das wir, wie es scheint, als Thatsache hinzunehmen haben. Auch den unentwickeltsten Stufen der Intelligenz, den Thieren, Wilden und Irren ist ja Gesang eigen: „Die Wilden gebrauchen sogar beim Sprechen einen singenden Ton, welcher unserem Recitativ nicht unähnlich ist; die Dichtungen derselben werden stets gesungen."

Von der bildenden Kunst, wie auch von der Dichtkunst führe ich nur einige Beispiele an, die den auch frühen, wie wohl unzweifelhaft späteren Eintritt wenigstens der productiven Phantasie erläutern sollen.

Es wird berichtet von einem Kinde, das schon im zehnten Jahre wegen einer Caricatur Napoleons mit der Polizei in Conflict gerieth. — Bernini machte im zehnten Jahre einen gelungenen Engelskopf in Marmor. — Guercino malte schon im achten Jahre ohne Lehrer eine Madonna. — Gasser wurde

schon im dreizehnten Jahre die Herstellung von Standbildern anvertraut. — Angelica Kauffmann malt mit neun Jahren hübsche Pastellbilder, mit eilf ein getroffenes Portrait, mit dreizehn die Fürstin von Carara. — Michel Angelos grinsender Faunkopf und Relief des Herkules im Kampfe mit Centauren entstehen vor dem siebzehnten Jahre. — Eine Illustration zu Schillers „Glocke" von Gab. Max ist bezeichnend für kindliche Phantasie; sie ist mit vierzehn Jahren angefertigt (vervielfältigt). — Giottos Talent soll vor dem zehnten Jahre von Cimabue erkannt worden sein. — Tizian wird wegen seines Talentes schon mit zehn Jahren nach Venedig geschickt.

Anstatt derartige Daten weiter zu berichten, will ich eine kurze Schilderung der Entwicklung einer malerischen Phantasie hiehersetzen, wie sie Führich gibt von der Zeit vor seinem sechzehnten Lebensjahre.

„Half ich dem Vater bei einem Schreiner im Orte, oder einem Bauer im nahen Dorfe ein Brautgeräthe, Laden, Bettstellen, Schränke u. dgl. anstreichen und mit bunten Blumen und Landschaften schmücken, oder musste ich auf eine Wiege oder einen Kindersarg Engelsköpfe, oder auf Särge für Erwachsene und alte Leute Crucifixe malen, so hatte ich das frohe Gefühl, ein brauchbares Glied der Familie zu sein und dem Vater bei seinem Erwerbe geholfen zu haben. Dabei schwebte mir immer ein gewisses Kunstideal vor, das sich in die Form des zuletzt gesehenen Besten, sei es ein Bild oder Kupferstich, kleidete. Sah ich gut gemalte Blumen oder Früchte, etwa in einem gemalten Zimmer, so versuchte ich, etwas Ähnliches hervorzubringen. So waren Thiere durch lange Zeit mein Lieblingsgegenstand, wozu mich die Anschauung der Natur und der Anblick einiger Kupfer und Radierungen nach Berghem und einigen andern gebracht hatten. Der eigentliche Grund dieser Liebhaberei war die Schönheit und Poesie des Hirtenlebens, für das ich schwärmte. Mein Vater unterstützte diese Schwärmerei mit der Erlaubnis, durch zwei Spätsommer die Kühe hüten zu dürfen, da es eben nichts Besonderes zu thun gab. Wer war glücklicher als ich? Überhaupt war es nie bloß das sogenannte Malerische allein, das mich anregte. Wenn ich bei meiner kleinen Herde, an einem Feldraine hingelagert, die weite schöne Gegend überschaute, über welche die flatternden Wolkengebilde räthselhaft hinzogen und große wandelnde Schatten über Gebirge und Thäler breiteten; wenn ich den Stimmen der Luft und Wälder lauschte, unterbrochen von dem fernen Gesange der Hirten, dem Brüllen und Blöcken der Herden, dem Holzschlage aus dem Walde und dem Glucken und Murmeln der Bäche, da bevölkerte ich die Gegend mit

meinen Phantasien, genommen aus meiner kindlichen und kindischen Lebensanschauung. Es zogen wunderbare Bilder an mir vorüber — aus mir heraus und in mich hinein. Die Einsamkeit sprach mit beredter Zunge zu mir. Damals verstand ich wenig davon, erst heute verstehe ich meine Jugend.

„Ich malte mehrere Bilder ohne Bestimmung oder Bestellung. Solche Übungen unterstützte mein Vater aus allen Kräften. Unter den Gegenständen, die ich nach eigener Wahl behandelte, — denn ich malte nur meine eigenen Erfindungen — war es vor allen die Geburt Christi, zu welcher meine Begeisterung immer wieder zurückkehrte, und die ich am häufigsten darstellte. Ähnliche Anregungen fand ich übrigens mehr oder weniger bei jedem Kunstwerke, und wenn ich auch nie eigentlich copierte, so konnte mich ein gesehenes Bild oder ein Kupferstich oft lange wachend oder im Traume beschäftigen. Bilder, die auf mich großen Eindruck machten, war ich imstande aus der Erinnerung so zu zeichnen, dass ich kaum in der Bewegung einer Hand oder eines Fingers irrte."

Es scheint, dass in ihren Anfängen die malerische Phantasie eigentlich eine dichtende und mehr auf die Darstellung größerer Begebenheiten gerichtet ist, wenigstens nachdem sie die ersten Tafel- und Griffelkünste befriedigt hat, und erst später wieder zu einfacheren und inhaltsreicheren Formen zurückkehrt. Brauchbare Arbeiten dürften nicht vor dem vierzehnten Jahre möglich sein.

Der abstracte und reiche Inhalt der Dichtkunst lässt es selbstverständlich erscheinen, dass ihre Übung erst im Jünglingsalter, gleicherweise wie die wissenschaftliche Entwicklung, von irgendwelchem Wert ist. Da die Beurtheilung derselben aber hauptsächlich auf Geschriebenes beschränkt ist, so kann ihr Beginn vor dem siebenten Jahre, in welchem selten eine genügende Kenntnis des Schreibens erworben ist, nur schwer verfolgt werden. Als vorstellende Thätigkeit, sofern sie also Handlungen in der Phantasie anschaulich darstellt, braucht sie natürlich nicht viel nach der malerischen Phantasie in ihrer Entwicklung anzufangen. Wie früh aber der Beginn dieser Thätigkeit zu setzen ist, zeigen folgende Beispiele: Ein Mädchen von acht Jahren, das ich kenne, machte sich daran, eine Geistertragödie zu schreiben und hatte auch bereits das Personenregister vollendet, über das sie leider nur noch mit den ersten, für ihre Phantasie genug bezeichnenden Worte kam: „es sammeln sich schädliche Dünste an". — Grillparzers für früh geltendes Gedicht „Schlecht und recht" aus dem fünfzehnten Jahre ist noch nicht in seine Sammlung aufgenommen. Das aus der „letzten Humanitätsclasse" lautet: ...

„Wandle, wandle, holder Schimmer,
Wandle über Berg und Au,
Gleitend wie ein kühner Schwimmer
In des stillen Meeres Blau.“

Ein neunjähriger Knabe erwiderte auf eine Frage des Prinzen Heinrich von Preußen mit dem Impromptu:

„An meiner Geburt ist gar nichts neu,
Ich kam zur Welt als ganz gewöhnliches Kind,
Sie aber entstammen einem Ei,
Denn sicher ist's, dass Sie ein Adler sind.“

Hebbel schreibt, sechs Jahre alt, das Gedicht:

„Der Theetopf erfunden
Zum Theegebrauch,
In mannigfachen Stunden
Dampft daraus ein Rauch.“

und im zehnten Jahre den Räuberhauptmann „Evolia“, mit dem er ein „großes Bündel Papier angeschmiert hatte“. — Schiller veröffentlicht mit sechzehn Jahren seine ersten Gedichte. — Charlotte Ahlefeld berechtigt nach Goethes Urtheil schon als zehnjähriges Mädchen durch ihre schriftstellerischen Arbeiten zu bedeutenden Erwartungen. Sie veröffentlicht, sechzehn Jahre alt, ihren ersten Roman. — Bäuerle veröffentlicht mit sechzehn Jahren den Roman „Sigmund der Stählerne“. — Der Dichter Chatterton erlangte nur ein Alter von achtzehn, White von einundzwanzig Jahren.

Es scheint nach allem, dass wertvollere dichterische Arbeiten schon im sechzehnten Jahre zustande kommen können.

Dass die Phantasie für die Abstractionen der Wissenschaft, die uns hier nur wenig beschäftigt, erst in noch späterer Zeit, also kaum vor dem zwanzigsten Jahre wertvoll wird, selbst bei frühreifen Geistern, wie Pascal, Comte, Newton, Leibniz, würde sich schon aus dem entwickelten Urtheils- und Willensvermögen und dem großen Abstractions- und Erfahrungsmaterial ergeben, das wissenschaftliche oder politische Thätigkeit voraussetzt. Wie frühe übrigens der Geist auch schon im Abstracten und Unanschaulichen thätig zu sein beginnt, dafür genügt der Hinweis auf das, was Jean Paul über witzige Einfälle von Kindern schon aus dem siebenten Jahre berichtet. Zum Beispiel sagt ein Mädchen dieses Alters: „Jede Nacht trifft uns ein Schlagfluss, am Morgen sind wir heil.“ — „Wenn der Puls schnell geht, so ist man krank; wenn er langsam geht, ist man gesund; so bedeuten die Wolken, wenn sie schnell gehen, schlechtes Wetter, wenn sie langsam gehen, gutes Wetter.“ — „Die Dümmsten putzen sich am meisten; so sind die dümmsten Thiere, die Insecten, am

buntesten.“ Solche Aussprüche machen verständlich, dass alle Arten der Phantasie für das Abstracte im Jünglingsalter auch schon hochentwickelt sind. — Diesen Parallelismus der Entwicklungen aber noch vorausgesetzt, haben wir ein Bild der Phantasie des Jünglings, oder wenigstens der wichtigsten Elemente, die sie zusammensetzen, erlangt. Die Wandlungen, die von diesem Alter an in der Phantasiethätigkeit vor sich gehen, betreffen wohl hauptsächlich das Materiale, das ihr zu Gebote steht; das immer weitere Überhandnehmen von Begriffen und das Interesse an Urtheil, Zwecken und Wahl: sie wird im allgemeinen mehr eine Phantasie für das Abstracte, und wir müssen bei Besprechung der Verfallserscheinungen nochmals darauf zurückkommen. Versuchen wir aber vorher noch, wie weit auf anderem Wege eine weitere Einsicht in das Werden der Phantasie zu gewinnen ist.

Die Phantasie der Wilden kann diese Entwicklung nur wenig erläutern.

Spencer spricht, wie wir hörten, von der mit den unausgebildeten Formen des Intellectes zusammengehenden, bloß „erinnernden Einbildungskraft“ der Wilden, zum Unterschiede von der, ihnen nicht eigenthümlichen schaffenden. Er sagt: „Die Sammlung von Geräthen und Waffen, welche Colonel Lane Fox zusammengestellt hat, um ihre Verwandtschaft mit den gewöhnlichsten Originalien der niedrigsten Typen nachzuweisen, führt zu der Ansicht, dass man den primitiven Menschen nicht einmal die Erfindungsgabe zuschreiben darf, für welche auch nur ihre einfachsten Werkzeuge zu sprechen schienen. Diese sind eben durch geringe Modificationen allmählich entstanden, und die Auswahl solcher Modificationen hat ganz unmerklich zu verschiedenen Formen von Werkzeugen geführt, ohne dass dieselben wirklich erfunden worden wären. Beispiele von anderer Art, aber von gleicher Bedeutung, liefert uns Sir Samuel Bakers Arbeit über ‚Die Völker des Nilbeckens‘, in welcher er zeigt, dass die Wohnungen der verschiedenen Stämme von ebenso constanter Bauart sind, wie die Nester der Vögel. Jeder Stamm der ersteren hat so gut wie jede Species der letzteren seine besondere Eigenthümlichkeit. Er weist in dieser Arbeit ferner nach, dass ähnliche dauernde Verschiedenheiten auch zwischen ihren Kopftrachten bestehen, und ferner versichert er in Betreff dieser, wie auch ihrer Hütten, dass dieselben in ihrer Gestalt in demselben Maße voneinander abgewichen sind, als ihre Sprachen sich voneinander entfernt haben. Alle diese Thatsachen beweisen uns, dass bei solchen Racen das Denken, in engbegrenzte starre Bahnen eingeschränkt, nicht die erforderliche freie Beweglichkeit besitzt, um auf neue Combinationen ein-

zugehen und so neue Formen des Handelns und neue Formen der Erzeugnisse hervorzurufen."

Wenn diese Art der Phantasie alle wäre, die die Wilden besitzen, so wäre sie mehr der der Thiere ähnlich und kaum der frühen Spielphantasie des Kindes. Es ist aber bekannt, dass selbst die niedersten Entwicklungsstufen des Menschen nicht ohne Religion sind und z. B. die hier genannten Völker des Nilbeckens unter ihren „Geräthen" auch oft ein unauffälliges Steinstück haben, das man „Fetisch" nennt und das sie anbeten; hier wird die Phantasie der Wilden sofort zu einer andern, zu einer andern selbst als die des Kindes Mozart. Dass ein Wilder seinen Fetisch so wenig für belebt hält, als ein Kind seine Puppe, als ein Katholik seine Hostie, wie ernst auch dieser immer behaupten möge, dass sie der Leib Christi sei, ist nach den zahlreichen Beweisen, die die moderne Religionswissenschaft gibt, unzweifelhaft. Sie alle würden sich gleichmäßig verwundern, wenn ihre Fetische wirklich ein Lebenszeichen von sich geben würden. Hier wie beim Kinde handelt es sich um eine Art symbolisierender, also Phantasiethätigkeit, die auch den Donner, den Baum, den Fluss belebt, die wie Max Müller sich nachzuweisen bemüht durch die Entwicklung der Sprache, ursprünglich alles nach eigenen Thätigkeiten oder, wie psychologisch richtiger wäre, nach eigenen Affecten bezeichnet. Also zeigt der Wilde schon die personificierende Thätigkeit der Phantasie des Kindes und noch weit mehr. Denn Max Müller weist nach, dass der Fetischismus nicht die älteste Form der Religion sein kann; es muss an Mächte geglaubt werden, ehe man sie in Götzen verehren kann. Hier aber werden wir geführt zur Frage, die weit ab von unserer Untersuchung liegt: über den Ursprung der Religion. Wir hätten zu untersuchen, welche Art Phantasie hat der Mensch, der zuerst durch Furcht, Abhängigkeits- oder Unendlichkeits-Gefühle zur Vorstellung oder dem Begriffe einer Gottheit kommt. Abgesehen davon, dass diese Fragen in so zweifelhafter Weise von den verschiedenen Forschern durch die widersprechendsten Thatsachen erörtert wurden, und dass ihre Lösung, die wahrscheinlich immer Bezug wird nehmen müssen auf jeweilig andere psychologische Entwicklungen, auf die Entwicklung der Phantasievorstellungen, wie sie hier dargelegt werden soll, vielleicht nur wenig Licht werfen würde: es handelt sich dabei auch nicht mehr um Phantasievorstellungen allein, sondern um Phantasie für das Abstracte, wie sie überhaupt dem Wilden, der sie mehr für seine nächsten Ziele braucht, eigenthümlich ist, und um complexe Begriffs- und Urtheilsbildungen moralischer und anderer Art. Auch

deshalb sind uns die religiösen Phantasievorstellungen bei den jetzigen Wilden wertlos, weil sie alle ihre Geschichte haben, gleicherweise wie bei Kindern civilisierter Menschen, die auch immer schon irgend eine Art Fetisch vorfinden, den sie mit ihren höheren Gefühlen bekleiden, auch manchmal umgestalten oder reinigen müssen. Goethe berichtet, dass er schon mit sechs Jahren durch das Erdbeben in Lissabon in Unklarheiten gerathen und zu Berichtigungen gedrängt worden sei über die Gerechtigkeit des ihm immer als gut geschilderten Gottes, der nun hier 60.000 Menschen, Gute und Böse, in einem Augenblicke verschlang.

Wir müssen uns also begnügen mit dem einfachen Resultate, dass die Phantasie des Wilden durchaus mit der des Kindes nicht in eine Linie zu stellen ist, indem die eine die andere in verschiedenen Punkten weit überragen kann.

Höchstens in der einen Richtung könnten wir die Phantasie niedriger Entwicklungsstufen verwenden: zur Erläuterung der Entwicklung von Phantasievorstellungen, wie sie sich in der Kunst äußern; aber wieder nicht bei den Wilden, weil ihre Kunstentwicklung zu unbeträchtlich ist und, wie Müller meint, wir auch nie wissen können, ob wir es mit ursprünglichen Wilden oder solchen, die ihre Cultur wieder verloren, zu thun haben sondern an entwickelteren Kunstwerken der geschichtlichen Völker, besonders des Alterthums. Freilich sind wir damit wieder auf eine sehr unbestimmte Erkenntnisart gedrängt. Die Fähigkeit, Phantasievorstellungen darzustellen, geht mit diesen keineswegs immer zusammen, wir werden also auch nur Allgemeines erwarten und nur kurz an einigen augenfälligen Beispielen die Entwicklung zeigen können: von der reinen erinnernden und associativen Thätigkeit bis zur Entfaltung der reichsten Phantasievorstellungen und über diese hinaus zum immer häufiger werdenden Auftreten der Phantasie für das Abstracte. Dabei ist aber zu unterscheiden die Rücksichtnahme auf die Entwicklung der Kunst und auf die der Phantasie. Die altindischen Religionen, sechs Jahrtausende vor Christus, können höher entwickelte psychische Producte darstellen, als der Aberglaube eines katholischen Dorfpfarrers im zweiten Jahrtausende nach Christus: es ist also nur möglich am Kunstwerke hinzuweisen auf die Art der Phantasiethätigkeit, die es voraussetzt. Es wird sich dazu nicht, wie am einfachsten scheinen würde, die Musik und Architektur eignen, deren Entwicklung einen sehr leichten Kampf mit Naturnachahmungen durchzumachen hatte, und die durch die religiös symbolisierende Thätigkeit relativ unbeeinflusst geblieben sind, sondern, da wir von der letzteren

meistentheils absehen können, gerade die bildende und Dichtkunst, die für unsere Zwecke eben deshalb wichtig ist, weil sie eine Controle der Phantasiethätigkeit durch ihre Nachahmungsbestrebungen leichter machen.

Zunächst also die bildende Kunst. Diese ist, wie alle Kunst, zuerst „reine Nachahmung“, d. h. vornehmlich Erinnerung. Wir sehen sie vor dreitausend Jahren in Ägypten ganz im Dienste der Geschichte. Sie schildert genau mit Malerei und Relief die Thaten der Herrscher, die sie auch nach Kräften zu portraitieren sucht und bleibt stationär, wie die Phantasie des Vogels im Nestbau, und selbst wo sie symbolisch ist, ist sie nachahmend und von Associationen einfachster Art geleitet. Die Kraft wird durch die Größe oder durch sechs Arme ausgedrückt und ein Gott nicht anders als ein Mensch, der anstatt des Kopfes den Namen in hieroglyphischer Bezeichnung trägt, einen Vogel oder einen Hund. Lombroso sagt von den Irren: „Die Kunst der Wahnsinnigen weist noch andere eigenthümliche Tendenzen auf, unter andern die Neigung, Schrift und Zeichen miteinander zu verbinden und selbst noch in den Zeichnungen Symbole und Hieroglyphen zu häufen, was nicht selten an die japanesische und indianische Malerei und an die Wandzeichnungen der alten Ägypter erinnert; zum Theile haben diese Zeichnungen und die Arbeiten der Geisteskranken denselben Ursprung. Es ist das Bedürfnis, der Feder oder dem Pinsel zu Hilfe zu kommen, den Ausdruck derselben stärker und anschaulicher zu machen, da jedes der beiden allein nicht das Ungestüm oder die Hartnäckigkeit eines Gedankens auszudrücken vermag. Letzteres tritt klar zu Tage in einem mir von Monti mitgetheilten Falle. Ein Irrsinniger, welcher zugleich stumm war, hatte eine recht gute gelungene architektonische Zeichnung gemacht, derselben aber so viele Inschriften beigefügt, dass dieselbe dadurch unverständlich wurde.“

„Bei den Wilden Amerikas und Australiens ist die Schrift nichts weiter als eine mehr oder weniger rohe Malerei. Wenn z. B. diese Menschen den Gedanken ausdrücken wollen: ‚wenn ich die Schnelligkeit eines Vogels besäße‘, so zeichnen sie einen Mann mit Flügel anstatt der Arme. Zwei Kähne mit einem Menschen, einem Bären, mit sechs Fischen bedeuten, dass die Fischer im Flusse einen Bären und sechs Fische fiengen. Es ist dies weniger eine Schrift, als eine Zusammenstellung mnemonischer Anhaltspunkte, welche jedoch durch Lieder und Überlieferungen enger miteinander verbunden und belebt sind.“

Die Sphynx bedeutet schon einen großen Fortschritt und schon auf dieser frühen Stufe sehen wir die durch die

Entwicklung der Phantasie nothwendig gegebenen Schwierigkeiten, ihren nie enden werdenden Kampf mit der Wirklichkeit. Die Ägypter wussten wie wir, dass kein Mensch einen Thierleib oder sechs Arme haben könne, aber schon unter ihnen waren Idealisten, die mit dem Naturalismus denselben schweren Kampf hatten, der bestimmend für die Entwicklung der Phantasiethätigkeit bleibt. In der griechischen Kunstentwicklung sehen wir die Phantasievorstellungen immer unabhängiger von der Erinnerung werden und immer mehr dem Willen unterworfen, aber noch durchaus anschaulich; nur wenige Affecte kommen zum Ausdrucke und nur solche einfachster und sinnlichster Art: Der große Schmerz Niobes und der große Zorn des Achilles; selbst die Göttergestalten der vollendetsten Werke der Plastik sind ohne viel anderen Ausdruck. Die Ruhe und Schönheit, die dem modernen Geiste imponiert, sind oft mehr negative Ausdrucksvorgänge. Uns ist Gesichtsschönheit Ausdruck innerer Schönheit, und wir werden beständig umgeben von inhaltsvollen oder wenigstens die innerliche Thätigkeit ausdrückenden Zügen. Wer aber die Kämpfe Fausts oder den Gott des Faust kennt, den erfüllen die Liebesgeschichten des Zeus so wenig mehr, als die Wunder einer christlichen Mythologie; ebensowenig also wie die Leerheit und infolge dessen Beschränktheit des Ausdruckes, wie sie sich bei den Griechen oft findet, selbst bei hervorragenden Werken wie der Zeus von Otricoli. — Die Phantasie für Abstractes wird vorherrschend im Christenthume. Aber auch in einfacher Art. Der Gedanke der Vereinigung der Jungfrau und Mutter, der Ergebung, der Milde kommt zum Ausdrucke, freilich noch zusammen mit den kindlichsten Erinnerungsvorstellungen: Heilige mit ihren Marterwerkzeugen. Dürer kann noch auf einem Werke wie das Allerheiligenbild, dem Gottvater eine Diamantenkrone aufsetzen, die dem albernsten modernen Könige auf seinem Throne anstünde, gleichwie das plumpe Prachtgewand oder das peinliche Linnen, auf dem man den Buchstaben *G* eingemärkt zu finden wähnte. Raphaels und Michel Angelos Gottesgestalten dürften das Höchste darstellen, was anschauliche Phantasie im Gebiete der Begriffe erzeugen kann. Vergleichen wir damit die Probleme der neuen Kunst, so finden wir, wie diese beständig an der Grenze ihres Könnens rüttelt. Die Phantasie für das Abstracte drängt sich in alles zerstörender Weise in den Vordergrund; das complicierteste Gedankenleben und die innersten Thaten von einzelnen und Gruppen sollen dargestellt werden, eine Rathsversammlung, ein Concil, Gerichtsscenen, wozu allerdings auch schon in der Raphaelischen Zeit die Ansätze waren in seiner

„Disputa“ und den vielen anderen Gemälden, die den beschränkten Bedürfnissen der Päpste entstammten.

Auch für die Dichtkunst und der in ihr sich kund gebenden Entwicklung der Phantasiethätigkeit ist die Darstellbarkeit ein brauchbares Kriterium. Jene beginnt wieder, wie die bildenden Künste, als Geschichte und ist auch vom Denken kaum getrennt. Lombroso citiert, dass die ersten Denker und Gelehrten der Urvölker, welche in wilden Zeiten und Umständen lebten, Dichter waren, dass die ersten historischen Nachrichten uns durch Barden Galliens, durch die Tvolkolos von Thibet erhalten wurden. Ebenso gibt uns der Vers die ersten geschichtlichen Anhaltspunkte über die Länder Amerikas, Indiens und Australiens.

„In Polynesien nehmen die Eingebornen zu ihren Balladen wie zu geschichtlichen Documenten ihre Zuflucht, wenn man die Thaten ihrer Vorfahren bezweifelt oder bestreitet. Und wie im alten Indien so im mittelalterlichen Europa. Montucla spricht von einer in gebundener Rede verfassten und im dreizehnten Jahrhunderte erschienenen mathematischen Abhandlung. Ein Engländer schrieb in Versen über den Codex des Justinian und ein Pole über Heraldik.

„Die eigentlichen Geschichtsbücher, wenngleich sie in Prosa geschrieben waren, standen, was die Phantasie und die zahlreichen Wortspiele anbetrifft, den Dichtungen nicht nach. In denselben wird Troyes von Troja, Nürenberg von Nero, Sarazene von Sarah abgeleitet und Mohammed als ein Cardinal bezeichnet. Neapel soll auf Eiern entstanden sein. Nach einigen Siegen der Türken, hieß es, dass diese anstatt mit zweiunddreißig, mit zwei- oder dreiundzwanzig Zähnen geboren wurden. Turpin, der Macaulay seiner Zeit, erzählte in seiner Chronik, dass die Mauern Pamplonas zusammenbrachen, sobald das Gefolge Karls des Großen zum Gebete niederkniete. Ferrautte war zwanzig Ellen groß; sein Gesicht allein war eine Elle lang. Auch dass die gebundene rhythmische Sprache geeigneter ist, um eine anomale psychische Erregung auszudrücken, können wir schon aus den poetischen Neigungen trunkener Menschen und aus dem eigenen Geständnisse geisteskranker Naturpoeten schließen.“

Die Dichtung ist noch in den homerischen Gesängen rein sinnlicher Natur. Die meisten Scenen und Affecte sind darstellbar und waren immer die dankbarsten Stoffe bildender Künste. Das Schlachten des Achilles, der Schmerz der Andromache, die Stürme des Odysseus, die Gelage der Freier und selbst Götter: der hundertarmige Briareos, die rosenfingrige Eos, der wagenlenkende Apoll, — alles ist sinnlich geschildert,

selbst noch in Werken wie „Oedipus“, dessen Schuld ein Mord, dessen Sühne Blendung ist. Erinnern wir uns aber als eines Zeugnisses aus dem Mittelalter, wieviel in Dante trotz Übelbulgen und Überhimmeln, trotz Beatrice und Ugolino, schon an christlichem Gedankenreichthum mit der sinnlichen Darstellung verbunden ist, so wird uns das Auftreten einer Erscheinung, wie die Hamlets, nicht mehr unvermittelt erscheinen und endlich auch nicht mehr die des Faust, bei dem Phantasievorstellungen durch Begriffe und Urtheile schon so sehr in den Hintergrund gedrängt sind, dass sehr vieles völlig unanschaulich und, Fragmente ausgenommen, undarstellbar wird. Eine schwarze Figur, die ihre Arme gekreuzt oder auf den Tisch gestützt hält, Hamlet oder Faust zu nennen, heißt die Kunst von ihrer Höhe reißen; es bleibt ein ohnmächtiges Symbolisieren, das die Malerei ebenso unselbständig zeigt, wie das Denken des Kindes, das will, dass wir seinen Stock für ein Pferd ansehen. — Dass es auch in der höchsten Kunstentwicklung Phantasiethätigkeit einfachster Art gibt, beweist der Vergleich guter mit schlechten Stellen in den Werken eines und desselben Dichters, und ebenso dass das meiste, was die moderne Kunst schafft, nur Associierung von Erinnerungsbildern ist, die die Phantasie einer früheren Kunst geschaffen. Die unproductive Wiederholung derselben Lustspiel-Situationen und architektonischer Motive zeigt die stagnierenden Elemente der ägyptischen Kunst.

Körperliche Beziehungen.

Bei den unter diesem Titel zusammengefassten Untersuchungen ergeben sich zwei Schwierigkeiten, die für jene oft nur sehr geringe Grade von Genauigkeit zulassen. Die erste, dass wir z. B. von einer Ausdrucksform der Phantasie, dem raschen Auf- und Niedergehen nie wissen, ob sie ausschließlich durch Phantasievorstellungen verursacht und nicht entweder durch die sie begleitenden Affecte oder Willensthätigkeiten oder auch durch das eigentliche Denken veranlasst wurde. Gegen diese Schwierigkeit gibt es nichts als die, andern psychischen Thätigkeiten entsprechenden und bekannten Ausdrucksformen nach Möglichkeit in Abzug zu bringen.

Die zweite, dass, wenn wir mit keiner Art Metaphysik

pactieren wollen, oft unentschieden lassen müssen, ob körperliche Beziehungen als Begleit- und Parallel-Erscheinungen oder als Ursache oder Wirkung zu bezeichnen sind. Spontane sinnliche Erregungen sind dafür ein Beispiel. Von dieser Schwierigkeit wird aber die Psychologie, besonders wenn sie Thatsachen beschreibt und sucht, nicht mehr getroffen als andere Wissenszweige; sie braucht sich eben nicht um unmögliche Abgrenzungen und Begriffsbestimmungen zu kümmern und wird es natürlich nur dort thun, wo sie äußeren Eintheilungszwecken dienen.

Auch wollen wir es den Logikern überlassen, ob sie in der folgenden Constatierung von Regelmäßigkeiten in Thatsachen der Ausdrucksbewegungen schon ein Gesetz der Reciprocität oder vermöge der zahlreichen Ausnahmen bloß von Beziehungen zwischen Körper und Geist sprechen wollen.

Jedenfalls werden wir, wenn wir z. B. Affecte bestimmte Bewegungen hervorrufen sehen und diese die entsprechenden Affecte, die Erscheinung von beiden Seiten zu besehen haben.

Allen diesen Schwierigkeiten begegnen wir gleich bei den einfachen körperlichen Ausdrucksformen der Phantasiethätigkeit, der Pulsschwankung, Temperaturerhöhung des Kopfes und der gesammten Erregung: die allgemeinen Erscheinungen der Hyperämie, die bekanntlich auch ihrerseits wieder Phantasievorstellungen erregt. Freilich sind diese Äußerungsformen bis jetzt nur im Umrisse verfolgbar, denn es wurden keine Pulscurven sphygmographisch aufgezeichnet; z. B. bei Schauspielern oder Menschen, während sie Romane lesen. (Preyers Schrift über das Gedankenlesen beweist übrigens, welche Feinheit diese Methoden zulassen und schon die einzelnen Affectcurven würden eine Untersuchung voraussetzen, ähnlich der über den durch Mitleid afficierten Hund von Conty und Charpentier.) Noch auch wurde von der Temperatur constatiert, ob sie objectiv erhöht sei (die Versuchsobjecte sind noch schwieriger zu Handen als die Anwendung einer Thermosäule), und Reveillé-Parise spricht selbst einmal von erniedrigter Kopftemperatur. Schließlich ist auch von den Secreten die Identität, z. B. mit den analogen Zerfalls-Erscheinungen nicht gewiss, wiewohl Lombroso auch dies behauptet. Grillparzer sagt auch einmal von sich: dass „bei geistiger Beschäftigung sich sein Organismus sehr steigert und dadurch die Ausdünstung vermehrt“. — Gewiss ist aber die erhöhte Herzthätigkeit: Lagrange bemerkte den unregelmäßigen Schlag seines Pulses wenn er schrieb. Indirect beweisen die erhöhte Thätigkeit alle Ermüdungserscheinungen. „Die italienische Dichterin Milli nach einem jener fruchtbaren Abende, die wohl ein ganzes

Leben eines unserer geringeren Poeten wert sein mögen, verfiel in eine Art Erstarrung, aus der sie erst nach einigen Tagen erwachte. — Wenn Mohammed prophezeit hatte, versank er in einen Zustand, der sich in nichts von dem eines Blödsinnigen unterschied. „Drei Capitel des Koran", sagte er einst zu Abu Bekr, „haben mein Haar gebleicht." — Ferner Tasso: „Ist der Moment der Begeisterung vorüber, so verwirrt sich mein Geist; ich bin dann nicht mehr fähig, Neues und Gutes zu schaffen, das Schöne vom Unschönen zu unterscheiden." Vereinzelt scheint Reveillés Beobachtung eines schwachen und unregelmäßigen Pulses. — Ferner ist gewiss die erhöhte Kopftemperatur. Beethoven soll ihretwegen nach seiner Arbeit sich dem kalten Zuge und Douchen ausgesetzt haben, die ihm das Gehör kosteten. „Die großen Denker, wie die Geisteskranken, haben meistens einen heißen Kopf, bei ihnen strömt das Blut in bedeutender Menge zum Gehirn, sie haben Anlage zu schmerzhaften, acuten Gehirnleiden." — Ebenso wurde als ein Mittel, erhöhte Kopftemperatur zu erzeugen, die horizontale Lage von Leibniz, Milton, Descartes, Rossini und anderen, während der Arbeit aufgesucht. Rokitansky wollte aus der durch die Krümmung der Herzpulsader folgenden Hyperämie bei Buckligen ihre Geistesgaben erklären. — Gewiss sind auch, wie bei der Hyperämie, nothwendig körperliche Erregungen gegeben, die im Extrem die Tobsucht zeigt und von denen insbesondere schwer zu sagen ist, ob sie nicht mehr auf Rechnung der Willens-, Denk- und Affectthätigkeit zu setzen sind. Sie haben Ähnlichkeit mit jenen der Ungeduld und objectloser Affecte, wie innere Aufregung und Erwartung, äußern sich zumeist in wildem Auf- und Niedergehen und heftiger, oft krampfartiger Action mit Fingern, Händen, Beinen und Armen. Mozart musste immer mit den Händen und Füßen etwas zu spielen haben. Bei Tisch drehte er oft ein Ende seiner Serviette krampfhaft zusammen und rieb sich damit seine Nase. „Napoleon, während er am Bivouacfeuer auf die Kanonenschüsse oder andere verabredete Zeichen wartete, gieng, mit den Händen auf dem Rücken hin und her. Wurde er dessen überdrüssig, so nahm er große Prisen Schnupftabak, oder beschäftigte sich, Feuersteine oder Kiesel mit den Füßen fortzustoßen, oder Holz ins Feuer zu werfen.... Wenn er den Berathungen des Staatsrathes präsidierte, zerschnitt er fortwährend den Stuhl, auf welchem er saß, mit dem Federmesser. Auf den Tischen zu St. Cloud, Fontainebleau und Elisée Bourbon, wo seine großen Pläne entworfen wurden, sind noch die unzähligen tiefen Einschnitte seines Federmessers zu sehen. Wenn er nichts anders thun konnte,

zerbiss er seine eigenen Nägel bis aufs Fleisch, bis das Blut herauskam." Er bekam auch Krämpfe in der rechten Schulter, in den Lippen und im Zorne in den Waden. — Beethoven rannte heulend auf und nieder, während er componierte. — Ampère konnte nur auf- und abgehend seine Gedanken ordnen. — Lenau scharrt mit dem Absatze ein Loch in den Fußboden unter seinem Schreibtisch.

Gewiss sind diese Äußerungsformen nach Individualitäten verschieden und ich kann selbst mit Bestimmtheit nicht entscheiden, wie weit die Mittheilung eines hervorragenden, unzweifelhaft productiven Gelehrten auf richtiger Beobachtung beruht, welcher zufolge bei ihm die eigentliche Phantasiethätigkeit in voller Ruhe des Körpers vor sich gehe und nur die Schwierigkeiten des Denkens Activität erzeugen. Es scheint dies eine Ausnahme zu sein, und auch den meisten Erfahrungen, vornehmlich der Pathologie, den hyperämischen Erscheinungen zu widersprechen. — Weitere Äußerungsformen sind, die Herabsetzung der gesammten Sinnesthätigkeit, welche sonst gerade höher entwickelt ist bei schöpferischen Naturen. Starke Phantasiethätigkeit verschließt Hören und Sehen, stumpft ab gegen Hunger und Kälte. Die Beispiele, wo Denker und Dichter unter den unmöglichsten äußeren Umständen arbeiteten sind bekannt. Grillparzer schreibt in einer Kammer über einem Backofen. — Als Marini seinen „Adone" schrieb, merkte er nicht, dass er sich den Fuß heftig verbrannte. — Alfieri verdunkelte sich das Sehen. — Mir erzählte ein junger Freund, der gute Gedichte machte, dass er einmal vor dem Regen in ein eben im Bau begriffenes Haus geflüchtet sei, um einige Gedanken aufzuzeichnen, und dass er darin eineinehalbe Stunde an eine frische Mauerwand geschrieben habe, ohne etwas zu hören von dem Lärm um ihn her. Man weiß, wie volksthümlich die Verlorenheit des Genies ist, die auch zum Theil auf diese Quelle zurückzuführen ist. Natürlich bleibt bei allen diesen Fällen immer die Frage offen, ob nicht und wie weit die Aufmerksamkeit an Stelle erniedrigter Sinnesthätigkeit die Erklärung gebe. Sie gibt sie kaum in Fällen wie denen Alfieris.

Hier ist auch der Ort, der Ausdrucksformen der Phantasie zu erwähnen, sofern sie ein dauerndes Gepräge annimmt: Des Gesichtsausdruckes, der als Hilfsmittel für die oft schwierige Trennung innerer Vorgänge, der Psychologie immer wichtig sein sollte.

Auch hier lassen uns die besten Mittel, wie sie z. B. den Affectausdruck des Kindes wiedergeben, also die stroboskopischen Vereinigungen von Momentaufnahmen, aus sehr

natürlichen Gründen im Stich und wir sind, wenn wir uns nicht begnügen wollen z. B. einen Künstler zu beobachten, der auf seinem Instrumente phantasiert, hauptsächlich auf die unbestimmteren Mittel, deren sich die Kunst bedient, Phantasie zum Ausdrucke zu bringen, angewiesen. Sie sind zweifacher Art. Die eine: wenn wir die Erscheinung des Eros als Phantasie ausdrückend auffassen dürfen, das träumerisch versenkte Vorsichhinstarren, „das Blitzen des Auges", der Augenglanz als Folge des Thränensecretes, der Blick ohne Gegenstand, der Kopf, vor- und abwärts geneigt, dem Ausdruck der Trauer ähnlich, und auch wird er oft von Kunsthistorikern als wehmüthig, träumerisch, als der der Liebesmelancholie bezeichnet, und sie streiten sich, was bezeichnend ist, selbst darüber, ob der vaticanische Eros ein Todesgenius sei oder nicht. Goethe spricht im „Faust" von dem Knaben Wagenlenker als von einem halbwüchsigen Knaben mit fließendem Gewande, von seiner Augen schwarzem Blitz, der Nacht der Locken, vornehmlich negative Mittel der Darstellung, wie auch die hohe faltenlose Stirn und alles was auf den mühelosen Geist und die hohe, alles Beengende, allen Zwang abweisende Seele hindeutet. Häufig werden Dichter und Philosophen, Sappho und Plato, sofern sie nicht Portraitstatuen sind, in jener Weise dargestellt. Das anliegende moderne Kleid und die moderne Haartracht sind die unzweifelhaftesten Ausdrucksformen für Phantasielosigkeit.

Die zweite Form des künstlerischen Ausdruckes der Phantasiethätigkeit ist eine mehr active. Als Beispiel Ritschels Schiller-Statue in Weimar: Der gehobene Blick, das zurückgeworfene Haupt, die fliegenden Haare, die ganze Gestalt elastisch, wie zum Sprunge, zum Erheben über den Boden bereit (was auch die Flügel des Pegasus wollen). Ferner auch hier die negativen Mittel: Abhärmung, Schlankheit, das lose Gewand, selbst die abweichende Bewegung der Hand gegen den Kranz als Symbol des irdischen Ruhmes. — Hänels Raphael, obwohl er eine Portraitstatue sein soll, strebt gleichfalls dieses Ziel an.

In ihren höchsten Stadien bietet, soweit ich mich überzeugen konnte, in unmittelbarem Ausdruck Phantasiethätigkeit die Symptome der Hyperämie. Ich citiere sie nach übereinstimmenden Aussprüchen von Psychiatern — vornehmlich die leichte Form. „Fast jeder kennt diese aus eigener Erfahrung. Nach einem Excess in baccho, nach einer heftigen Gemüthsbewegung, nach einem angestrengten Marsch bei heißem Wetter u. dgl. tritt ein Gefühl von Hitze, Völle oder Spannen im Kopfe ein, welches sich auch wohl mit Schwindel, Ohren-

sausen, Funkensehen combinieren kann. Diese Erscheinungen verbunden mit einem bunten Allerlei von Bildern und Melodien, meist aus den Erlebnissen des Tages, welches sich zu eigentlichen Illusionen oder Hallucinationen, aber ebenfalls ohne dauernde Fixierung steigern kann, lassen nicht zum Schlafe kommen. Erst spät tritt ein unruhiger, wenig erquickender Schlaf ein, aus welchem man wenig gestärkt und unlustig erwacht. Jetzt zeigt sich bei dumpfem Kopfschmerz die Unfähigkeit, geistig zu arbeiten und die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Gegenstand zu concentrieren, sowie die Confusion und unlogische Folge der Ideen, das Vergessen von Wörtern und das Verwechseln derselben, besonders der Personen- und Ortsnamen. Eine stetige Unruhe und Hast lässt bei keiner angefangenen Beschäftigung ausdauern, eine wahrhaft lächerliche Unentschlossenheit auch in den kleinsten Dingen zu keinem Entschluss kommen. Daher fällt eine große Erregbarkeit und Leidenschaftlichkeit der Umgebung unangenehm auf. Alle lebhaften Sinneseindrücke, wie grelles Licht oder laute Geräusche werden als unerträglich empfunden. — Die Inspection ergibt Röthung des Gesichts und der Conjunctiven, Verengerung der Pupillen, Klopfen der Carotiden und Temporales, zuweilen Zuckungen in einzelnen Gesichtsmuskeln, besonders um Mund und Kinn. Der Augenspiegel lässt Ausdehnung der Retinalgefäße erkennen."

Als Zeugnis der Übereinstimmung lasse ich noch eine zweite Schilderung folgen. Eulenburg sagt von der stürmischen Hyperämie: „Das Gesicht ist hochroth, die Conjunctiven sind injiciert, die Pupillen meist eng, die Temporales und Carotiden klopfen mächtig, die Pulse sind groß, hart, manchmal breit, die Athmung schnarchend. Oft erscheinen in kleineren Intervallen locale Zuckungen und convulsivische Bewegungen, die sich mit leichten Paresen combinieren."

Von weiteren Arten des Einflusses der Phantasievorstellungen auf den Körper kennt man die, welche vornehmlich durch Affecte auffällig sind, die sie erzeugen. Der Maler Francia soll bei dem Anblick eines Gemäldes von Raphael vor Freude gestorben und ein Schriftsteller beim Lesen der Werke Homers ohnmächtig geworden sein. Schauspieler werden irrsinnig in ihren Rollen. Auch die ganze Reihe von Heilwirkungen, die man größtentheils falscherweise ausschließlich der Wirkung des Glaubens zuschreibt, sind hieher zu zählen. Die früher angeführten Fälle von Flaubert und Boz bezeugen, dass Phantasie auch ohne Glauben die stärksten körperlichen Wirkungen hervorrufen kann. Diese Fälle gehören übrigens zum Theil dem Gebiete des Hypnotismus, der Hysterie und anderen

pathologischen Zuständen an und können uns nur beschäftigen, soweit sie Licht werfen auf normale Vorgänge. Anstatt vieler, nur ein paradigmatisches Beispiel mehr normaler Art aus Montaigne, wie es sich auf jeder Nervenklinik täglich wiederholt: „Eine Frau, welche glaubte, mit einem Brote eine Nadel geschluckt zu haben, schrie und quälte sich, als ob sie einen unerträglichen Schmerz im Schlunde fühlte, wo sie zu empfinden glaubte, dass sie stecken geblieben sei. Da aber weder eine Schwellung, noch irgend eine Veränderung äußerlich sichtbar war, so verfiel ein kluger Mann darauf, dass dies nur Grillen und Einbildungen seien; er nimmt dann ein Stück von dem Brot, welches sie beim Schlingen verletzt hatte, lässt sie es erbrechen und steckt heimlich in das Erbrochene eine verborgene Stecknadel. Die Frau, welche sie erbrochen zu haben glaubte, fühlte sich plötzlich von ihrem Schmerz befreit.“ Die moderne, weniger vorurtheilsvolle Psychiatrie, glaubt an die Beeinflussbarkeit des Körpers durch den Geist und bedient sich auch des hier angegebenen Mittels. Sie heilt hysterische Lähmungen von Extremitäten durch eine Hypnose, in welcher dem Patienten zugerufen wird, er sei gesund und könne die Arme heben, oder Trunksucht durch Suggestionen ablenkender Vorstellungen. Diese Art Einwirkungen erklärt auch viele jener Wundergeschichten, wonach jemand durch sein Glauben, Wollen oder Vorstellen, sich Flecken, Male und Wunden an verschiedenen Stellen des Körpers erzeugen kann, zu einer voraus bestimmten Stunde stirbt u. s. w. „Fortis imaginatio generat casum“ erklärte schon längst die durch religiöse Extase erregten Hallucinationen und ihre Folgen, aber erst seit kurzem die zahllosen Verbrechen und Selbstmorde, veranlasst durch Schwindel erregende Phantasievorstellungen und unter ihrem Drange. Die Stimmen der Irrsinnigen befehlen ihnen ihre Handlungen und es scheint auch hier Befehl und Glaube weniger als die kräftige Vorstellung das eigentliche Movens zu sein.

Betrachten wir nun die vornehmlich als körperliche Ursachen zu bezeichnenden Vorgänge, so können wir gleich zurückkommen auf die früher besprochenen Ausdrucksformen der Hyperämie und sie auch als Ursachen besehen: Pulsschwankungen, Temperatur, rasche Bewegungen, Herzklopfen können objectlose, moralische Affecte (Präcordialangst der Psychiater) und ihre Phantasien mit sich führen, was schon das unmittelbare Zubettgehen nach reichlicher Abendmahlzeit, das auch eine erhöhte Pulsfrequenz und Träume zur Folge hat, die uns erwecken, constatieren lässt. Pulsherabsetzende Ursachen, wie Kälte und Verdauung, bewirken das gegentheilige Resultat. —

Ebenso führt einfach stark erhöhte Kopftemperatur leicht zu regerer Phantasiethätigkeit, die schließlich in convulsivische Bewegungen übergehen kann. „Sowohl die Frequenz der Herzpulsationen, als auch die Größe der Bewegung, die Dauer der Systole und Diastole, die Reizbarkeit des Herzens sind abhängig von der Temperatur“, und da es sich vornehmlich um erhöhte Kopftemperatur handelt, die Hyperämie des Kopfes bedingt, so werden oft Mittel angewendet beide zu erzeugen: „So setzte Schiller die Füße in Eiswasser, wenn er dichtete. — Pitt und Fox bereiteten ihre Reden vor, nach übermäßigem Genusse von Porterbier. — Paisiello, wenn er componierte, hüllte sich in unzählige Decken. — Milton und Carthesius vergruben das Haupt in die Sophakissen, und Bossuet pflegte sich in ein kaltes Zimmer zurückzuziehen, nachdem er sich den Kopf mit warmen Tüchern umwickelt hatte. — Rousseau ordnete seine Gedanken, wenn er unbedeckten Hauptes in der heißen Mittagssonne spazieren gieng.“ Es sind dies Mittel, zu welchen die genannten Schriftsteller ihre Zuflucht nahmen, um dem Gehirn auf Kosten der anderen Glieder einen bedeutenderen Zufluss von Blut zu verschaffen. Was Lombroso noch über die Wirkung der Jahreszeiten auf die Productivität berichtet, ist zu vag, als dass es zu berücksichtigen wäre. — Schließlich wirken manche kleine und rasche, besonders krampfartige Bewegungen z. B. mit den Fingern, auch Laufen, gewöhnlich durch die entsprechenden Affecte auf die Phantasie. Niemand, der eine Faust ballt, wird ruhig denken können. Der angestrengt Arbeitende kommt leicht in Aufwallung. Die Stellungen des Schauspielers erzeugen seine Affecte. Bain schlägt vor, zur Beherrschung des Zornes darauf zu achten, dass die Extremitäten in Ruhe bleiben. Bekannt sind die Phantasien, zu denen extatische Tänze führen. Der Hypnotisierte beginnt zu beten, wenn man ihn in kniende Stellung bringt und die Hände faltet. Laube und ich glaube auch Dumas unternahmen längere Eisenbahnfahrten, um sich in productive Stimmung zu versetzen durch die gleichmäßige Erschütterung.

Nicht in das Gebiet normaler Phantasiethätigkeit gehört die ganze Reihe von weiteren körperlichen Ursachen, wie geistige Getränke, Narcotica, Stimulantia, die Hypnose, der Schlaf und die vielen Thatsachen aus Berichten von Psychiatern über körperliche Verletzungen, besonders des Kopfes und andere Krankheitsformen, welche höhere Geisteskräfte bei Irren und normalen Menschen plötzlich und oft dauernd erzeugen können. Wohl aber gehört als Grenzfall hieher der Einfluss der einfachen Sinnesthätigkeit auf die Phantasie. Bekannt ist

die Neigung Schillers für faule Äpfel, und die Folge dieser Geruchs-Affectionen; ebenso der pathologische Einfluss des Geruches auf Sexual-Empfindungen. Spittas Versuch mit den, Traumphantasien erregenden, regelmäßigen dumpfen Glockenschlägen, die zum Theile dem Gebiete der Hypnose angehören, ist ein Beispiel für das Gehör. Für den Tastsinn: das Streichen des Hypnotikers und die durch Berührung erregte Sinnlichkeit, die Association allein nicht erklärt. Für das Gesicht: die Thatsache, dass Thiere und Menschen durch Farben in Erregungszustände verschiedener Art kommen. Die bekannte Scheu der Stiere vor der rothen Farbe scheint allen Rindern eigen. Jäger versichern, Hirsche dürfen nie ausgeweidet werden auf Weideplätzen, oder rothe Erdflecken müssen mit Erde bedeckt werden, weil sonst Schafe und Kühe in Wuth gegeneinander gerathen. Bauern haben mir diese Thatsache bestätigt, auf die sich auch zurückführen lassen könnte die sogenannte instinctive Scheu vor dem Schlachtraume, von der mir allerdings auch ein Fleischer berichtete, „dass der Ochs nur dann in denselben nicht hinein wolle, wenn die Thüre zu klein ist“. Bei Menschen ist die Erregung sphygmographisch noch nicht constatiert und nur durch einzelne Aussagen beglaubigt. Goethe schreibt in der Farbenlehre über die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe. „Die Erfahrung lehrt uns, dass die einzelnen Farben besondere Gemüthsstimmungen geben. Von einem geistreichen Franzosen wird erzählt: ‚Il prétendoit que son ton de conversation avec Madame étoit changé depuis qu'elle avoit changé en cramoisi le meuble de son cabinet qui étoit bleu.‘ ... Man darf eine vollkommen gelbrothe Fläche starr ansehen, so scheint sich die Farbe wirklich ins Organ zu bohren. Sie bringt eine unglaubliche Erschütterung hervor und behält diese Wirkung bei einem ziemlichen Grade von Dunkelheit Die Erscheinung eines gelbrothen Tuches beunruhigt und erzürnt die Thiere. Auch habe ich gebildete Menschen gekannt, denen es unerträglich fiel, wenn ihnen an einem sonst grauen Tage jemand im Scharlachrocke begegnete... Das Purpurglas zeigt eine wohlerleuchtete Landschaft in furchtbarem Lichte.“ Auch Irrsinnige fühlen Erregung und Abneigung gegen die rothe Farbe.

Es könnte sich dabei um eine dem Lichte ähnliche Wirkung handeln, dessen erregende Thätigkeit eine physiologische Hypothese durch vom Sehnerv ausgehende reflectorische Beeinflußung des Gefäß-Muskelsystems erklärt.

Instanzen mit anderen Farben, wie die beruhigende Wirkung des Blau und seine Verwendung in Irrenhäusern sind bekannt. Anders ist es nach Goethe mit dem Rothblau. „Das

Blau steigert sich sehr sanft ins Rothe und erhält dadurch etwas Wirksames, ob es sich gleich auf der passiven Seite befindet. Sein Reiz ist aber von ganz anderer Art, als der des Rothgelben. Er belebt nicht sowohl, als dass er unruhig macht." „Jene Unruhe nimmt bei der weiter schreitenden Steigerung zu, und man kann wohl behaupten, dass eine Tapete von einem ganz reinen, gesättigten Blauroth eine Art von unerträglicher Gegenwart sein müsse. Deswegen es auch, wenn es als Kleidung, Band oder sonstigem Zierat vorkommt, sehr verdünnt und hell angewendet wird, da es dann seiner bezeichneten Natur nach einen ganz besonderen Reiz ausübt." Ob es in ähnlicher Weise nicht auch eine auf die Sinnlichkeit gerichtete Wirkung der glänzenden Hautfarbe geben könne, ist eine offene Frage. Jedenfalls bildet jene, wie alle die zahllosen dauernden und vorübergehenden, von der Psychologie so sehr vernachlässigten Ursachen der Sinnlichkeit eine Quelle der Phantasiethätigkeit.

Wir müssen darauf wenigstens aufmerksam machen. Den engen Zusammenhang mit dem Körper erläutert, was Mantegazza über die Thiere sagt: „Zur Zeit der Liebesbrunst wechseln viele Thiere Farbe und Ansehen, hüllen sich in ein neues Gewand und schützen sich mit neuen Waffen. Zugleich mit dem Geschlechtstriebe erwachen in ihnen ganz neue Gewohnheiten und seltsame Fähigkeiten: die früher stummen werden ausgezeichnete Sänger, die dummen werden geschickte Baumeister, die pflanzenfressenden werden zu Fleischfressern, die sonst am Boden kleben, schwingen sich in die Lüfte, die Raupen werden zu Schmetterlingen."

Von der Kraft sinnlicher Vorgänge zeugt ein Citat aus Spitta: „Bei sehr vollsäftigen, sinnlich leicht erregbaren Personen treten infolge von unsauberen Phantasiegebilden aus der Sphäre des Geschlechtslebens, welche die hochwogende Einbildungskraft ihnen oft wider Willen in den sinnlichsten Farben vorführt, hie und da unfreiwillige Samenergießungen ein. Hier würde also die Vorstellung das primum movens sein, welches die motorische Exitation erst hervorruft." Dieser Ausspruch dient zugleich als Beleg für die Wertlosigkeit von Erkenntnissen über Ursächlichkeit in diesen Vorgängen. Ob z. B. hier die im männlichen Geschlechte, wie beim Weibe regelmäßige „Gewebsspannung" den sinnlichen Vorstellungen nicht das primum movens ist, anstatt umgekehrt, würde auch schwieriger fallen zu erweisen als zu behaupten. Uns ist hier aber nur zu wissen nöthig, dass die verschiedenartigsten sinnlichen Vorstellungen den Körper erregen können, und die verschiedenartigsten Körpereinflüsse, wie die Pubertät, Ent-

haltung, Ermüdung, Wärme, Bewegung, Nahrung und Getränke, Verdauungstörungen und andere mehr, ebenso viele Ursachen sind von sinnlichen Phantasievorstellungen, die nothwendig bei fast allen Menschen und immer wiederkehren. — Als Beispiel sinnlicher Einflüsse auch auf die höchsten Formen der Kunstthätigkeit und zwar nicht bloß in der bildenden Kunst, was natürlicher erschiene, sondern auch in der Dichtkunst, mag der einzige Umstand genügen, dass Literarhistoriker, wie Brandes, ganze Kunstströmungen durch Sinnlichkeit beeinflusst halten; sein Hinweis auf Stellen von Sinnlichkeit vereint mit Grausamkeit aus Kleists Amazonenkönigin „Penthesilea“ ist bezeichnend. Ihre Liebe äußert sich in Worten wie diesen:

„Hetzt alle Hund' auf ihn! mit Feuerbränden
Die Elephanten peitschet auf ihn los!
Mit Sichelwagen schmettert auf ihn ein,
Und mähet seine üpp'gen Glieder ab!“

und später:

„Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
Sie und die Hunde, die wetteifernden,
Oxus und Sphinx, den Zahn in seine Rechte,
In seine Linke sie; als ich erschien,
Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.“

Auch sagt sie:

„Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht vom Herzen liebt,
Kann schon das eine für das andre greifen“

Gewiss ist, von einzelnen Stellen abgesehen, die fast jeder Dichter aufzuweisen hat, und Goethe nicht am wenigsten, die Phantasie vieler Dichter, besonders moderner Romanschriftsteller, die selbst glauben, dass sie sittliche Tendenzen verfolgen, wie Zola in „Nana“, oder psychologische Erkenntnisse verbreiten, wie Turgenjew in „Rauch“, unzweifelhaft erfüllt von sinnlichen Vorstellungen, und oft schmutzigster Art. Dass selbst religiöse Vorstellungen und besonders die der griechischen Religion diesem Ursprunge viel verdanken, wird allein an dem Bilde des Zeus gewiss. Einen Fall nur aus christlicher Religionsverirrung. Ein Mädchen erzählt nach Moreau de Tours: „Als ich mich niederlegte, dehnte ein solches Aufschwellen alle meine Organe aus, dass ich dadurch ganz betäubt und schwach wurde. Ich küsste ganz leise, wie ein geschlagenes Hündchen, die Hand meines Meisters, und dann sah ich, wie meine Gewohnheit in jeder gefährlichen Lage ist, diesen theuren Meister mit einem glühenden Blicke voll Liebe und Vertrauen an; so konnte ich meine abstoßende Persönlich-

keit verlassen und mein ganzes, wahres Leben in ihn übertragen, so dass ich endlich durch diesen künstlichen Tod in Schlaf versenkt wurde und mich bald in der That völlig abgestorben fühlte. Als ich jedoch mitten in der Nacht für einen Augenblick erwachte und mich wieder nicht wohl fühlte, flüchtete ich von neuem zu meinem theuren Meister . . . Bei meinem Morgengebete pflegte ich die Betrachtungen des heiligen François de Sales über das ‚Lied der Lieder‘ zu überdenken. In einer Nacht also fühlte ich mich bei vollem Wachen schwebend in höchsten Wonnen und erwartete mit einer Art von Schrecken, was der Herr zu mir sagen würde. Nun sah ich ihn leibhaftig und gerade so, wie er in dem ‚Liede der Lieder‘ dargestellt ist . . . er legte sich neben mich, legte seine Füße auf meine Füße, kreuzte seine Hände mit meinen Händen, erweiterte seine stechende Krone und wand sie um unserer beider Häupte; dann aber, während er mich lebendig die Schmerzen seiner Dornen und seiner Nägel mitfühlen ließ, drückte er seine Lippen auf die meinigen, gab mir den göttlichsten Kuss eines göttlichen Gatten und blies meinem Munde einen so entzückenden Hauch ein, dass dieser, mein ganzes Wesen mit erfrischender Kraft durchströmend, es durch ein unvergleichliches Wonneleben entzückend, ihm alles ohne Rückhalt zu eigen gewann.“

Pathologische Untersuchungen, die Erfolg haben könnten, und das Resultat bestimmter Körper-Dispositionen, also auch sinnlicher, als Ursache für bestimmte psychische Producte nachweisen, sind bis jetzt zu wenig geführt, und Erkenntnisse wie die, dass wer an Gallensteinen leidet, oft gallige Gedichte macht, sind zu plump, als dass sie hier verfolgt werden könnten.

Auf geschlechtliche Verhältnisse Bezug hat auch die Frage nach der weiblichen Phantasie und, wollen wir dabei alle Allgemeinheiten und Subjectivitäten aus dem Spiele lassen, so sind, mehr als aus der Beobachtung, aus ihren bisherigen Leistungen hauptsächlich zwei Thatsachen anzuführen, die ihre Phantasie von der des Mannes unterscheiden: 1. ist die weibliche Phantasie einseitiger und, fast allem entgegen, was darüber geglaubt wird, vornehmlich eine Phantasie für das Abstracte und somit nur in zweifelhafte Parallele zu bringen mit der des Kindes; und 2. ist sie derzeit wenigstens unentwickelter nach den meisten Richtungen als die männliche, wenn man nicht Ausnahmen auf einer Seite mit der Regel auf der andern vergleichen will.

Die Frage, die J. St. Mill so sehr beschäftigte, ob durch andere Erziehung, Entwicklung und durch Vererbung das Verhältnis der Frau zum Manne nicht wesentlich geändert und

ihre körperlichen und psychischen Kräfte andere werden können als sie jetzt sind, braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Entwicklung, also auch die der Phantasie, leugnen wollen, ist gewiss Thorheit, wie die Gesetze, die sie hemmen; wie weit aber diese gehen kann, darüber wird gestritten werden, bis die Frage von der einzig competenten Seite entschieden wird.

Gewiss ist und braucht durch keinerlei Thatsachen erläutert zu werden, dass jetzt bei einfacher Betrachtung der Art, wie Kinder spielen, schon in frühen Jahren sich die größten Unterschiede der Geschlechter zeigen, und natürlich, wenn einmal die eine Phantasie für Prinzen sich erhitzen soll und die andere für Prinzessinnen, was wohl keine Erziehung wird ändern können. Und dieser Unterschied bleibt fürs ganze Leben und damit auch andere.

Wenn wir von den modernen englischen Novellistinnen, deutschen Lyrikerinnen, französischen Memoiren-Schriftstellerinnen zurückblicken bis zu den Zeiten Sapphos und Aspasias, so fällt uns vor allem der große Mangel auf an Vertreterinnen der anschaulichen Kunstthätigkeiten: Musik, Malerei und Bildnerei. Weit häufiger und bedeutender sind die schriftstellernden Frauen, und gerade wohin das Weib durch seine Beobachtungsfähigkeit gelenkt scheint, und wozu das Kind schon die entwickeltste Fähigkeit zeigt und die Mittel sie zu üben so leicht sind (viele Frauen sind ja trefflich in der Ausübung), dort finden wir sie am unproductivsten. Auch dass die Lyrik das weibliche Geschlecht so viel beschäftigt, und der Roman, scheint mehr auf eine Phantasie für Abstractes hinzudeuten. Und selbst in diesem Gebiete werden die, die berufener sind darüber zu urtheilen — und ich darf nicht mehr thun, als ihre Aufmerksamkeit darauf lenken — vielleicht oft unbildliche Gedankenhaftigkeit und Mangel an Anschaulichkeit finden. Madame Necker und Staël, letztere solange sie nicht dichtet, werden gewöhnlich zu den ersten Vertreterinnen weiblichen Talentes gerechnet, aber wir finden vornehmlich Beobachtungen und Aperçus (wie in den englischen Romanen) als ihre besten Seiten, womit Frauen als Diplomatinnen sowie mit ihren anderen praktischen Fähigkeiten ihren höchsten Einfluss in der Geschichte geübt. Aber auch hier, wie Rousseau behauptet, niemals Epoche machend, und das führt uns zum zweiten Punkt: Selbst nicht die Phantasie für Abstractes, die ihnen eigenthümlich ist, und mit welcher sie in einem oder dem anderen Gebiete die Männer übertreffen, ist absolut größer und sie hat keine Frau zu Werken gebracht, die ihnen in der Wissenschaft, bisher auch nicht in der beobachtenden, ein dauerndes Andenken gewahrt hätte.

Bedingungen, wie Wille, Gedächtnis, Urtheilsvermögen, die Sinne und Affecte (nicht Gefühle) sind zum mindesten andere, als zu einer kräftigen Phantasiethätigkeit nöthig sind, eine Thatsache, die für die Entwicklung der Menschheit besser sein mag, die ich aber bloß zum Zwecke der Beurtheilung weiblicher Phantasie zu besprechen habe. Dass sie eben die Phantasie haben wie die Männer und nur zu keiner Production gelangen, weil ihr Beruf oder anderes sie daran hindert (es gibt allerdings auch keine sechsjährigen Componistinnen), ist, wenn es richtig, was wir über die Bedingungen und über Stimmung gesagt, unmöglich; große Kräftigkeit und Lebhaftigkeit führt gewöhnlich trotz aller Hindernisse zur künstlerischen Thätigkeit. Welche Schwäche aber zeigen Bilder der berühmtesten Malerinnen, einer Angelica Kauffmann, gegenüber der gigantischen Außerung der männlichen Genies, und welches Wollen hinwieder, welche Geistesarbeit, welche körperliche Kraft setzten Werke, wie die Michel Angelos voraus. Hier werden wir geführt auf die allgemeinere Frage nach den der künstlerischen Thätigkeit nöthigen körperlichen Bedingungen und Constitutionen.

Die Regel ist, dass körperliche Zähigkeit, Frische und Kraft, nicht Größe oder Masse, wie sie jede große Thätigkeit erfordert als Parallel-Erscheinung zu verzeichnen ist. Auch das gesteigerte Nahrungsbedürfnis, wie es bei hervorragenden Menschen so oft beobachtet wird, weiset darauf hin. Newton soll sich oft doppelte Mahlzeiten bestellt haben. Nur eine solche Constitution scheint das der Phantasiethätigkeit so nothwendige erhobene Gemeingefühl dauernd hervorbringen zu können. Goethe sagt: „Ich lobe mir ein Genie, das den gehörigen Körper hat... Wenn man von Napoleon gesagt, er sei ein Mensch aus Granit, so gilt dieses besonders auch von seinem Körper. Was hat sich der nicht alles zugemuthet und zumuthen können.“ Ferner über das Alter: „Ich hatte in meinem Leben eine Zeit, wo ich täglich einen gedruckten Bogen von mir fordern konnte, und es gelang mir mit Leichtigkeit... Jetzt soll ich dergleichen wohl bleiben lassen, und doch kann ich über Mangel an Productivität selbst in meinem hohen Alter mich keineswegs beklagen. Was mir aber in meinen jungen Jahren täglich und unter allen Umständen gelang, gelingt mir jetzt nur periodenweise und unter gewissen günstigen Bedingungen... Im allerglücklichsten Falle eine geschriebene Seite, in der Regel aber nur soviel als man auf den Raum einer Handbreit schreiben könnte, und oft bei unproductiver Stimmung noch weniger... Gesetzt aber, eines dramatischen Dichters körperliche Constitution wäre nicht so

fest und vortrefflich, und er wäre vielmehr häufigen Kränklichkeiten und Schwächlichkeiten unterworfen, so würde die zur täglichen Ausführung seiner Scenen nöthige Productivität sicher sehr häufig stocken und oft wohl tagelang gänzlich mangeln. Wollte er nun etwa durch geistige Getränke die mangelnde Productivität herbeinöthigen und die unzulängliche dadurch steigern, so würde das allenfalls auch wohl angehen, allein man würde es allen Scenen, die er auf solche Weise gewissermaßen forciert hätte ... anmerken."

Ich glaube, wir haben es hier mit einer zu selbstverständlichen Thatsache zu thun, als dass sie weiterer Worte bedürfte. Goethe charakterisiert in diesem Gespräche auch die durch Schwäche des Alters hervorgerufenen Veränderungen, den Verfall der Phantasiethätigkeit. Er ist außer dem directeren Einfluss der Körperkräfte schon bedingt durch den Mangel an Affecten, Willen, der starken Abnahme des Gedächtnisses und dem Mangel an frischen Sinnes-Eindrücken. Dennoch beweisen Goethes eigene Worte, wie seine letzten Werke, vornehmlich einzelne seiner, allen Jugendarbeiten gleichwertigen Stellen im zweiten Theil des Faust, dass der Verfall der Phantasiethätigkeit im Greisenalter hauptsächlich ein Seltenerwerden derselben bedeutet, nicht aber andere Eigenschaften betreffen muss. Das Arbeiten in den häufigen unproductiven Stimmungen erzeugt die schwachen Leistungen. Calderon schrieb: „Hado y Divisa" mit 81 Jahren, Haydn „die Jahreszeiten" in seinem 70. Jahre; die österreichische Volkshymne war eines seiner letzten Werke; Michel Angelo vollendete den „Moses" mit 70 Jahren und Tizian malte von seinem 80. bis 99. Jahre: eine Magdalena, Diana und Callisto, Diana und Aktäon, Venus und Adonis, Venus mit dem Hündchen, Anbetung der Könige, Verspottung Christi, Geißelung, Christus am Kreuze u. s. w.

Diesem, dennoch unzweifelhaften Verfall gegenüber tritt am Ende des Jünglingsalters eine Erscheinung auf, die, der allgemeinen Meinung nach, wie ich glaube, vollkommen falsch auch als ein Verfall der Phantasie bezeichnet wird. Schon Bulwer behauptete, dass es sich dabei nur um eine andere Form von Phantasie handle; die des Mannes aber keine geringere sei, als die des Jünglings. Es ist dies am besten am Leben Schillers zu zeigen, dessen volksthümliche, dichterische Begabung (sein bleibender Wert liegt ja in seinen Idealen) nicht so übermächtig war, dass seine Entwicklung nicht als Beispiel dienen könnte für die, allen Gebildeten gemeinsame Phantasie-Entwicklung. Vergleichen wir seine „Räuber", die er vor dem 20., mit Wallenstein, den er im

40. Jahre geschrieben, so wird unzweifelhaft die Neigung bestehen, seiner „Sturm und Drangperiode“ der „classischen Ruhe des ‚Wallenstein‘“ gegenüber mehr Phantasie einzuräumen, was aber gewiss so wenig beweisbar ist als das Gegentheil. Vor allem ist bekannt, dass Schiller in den „Räubern“ noch stark nachahmend verfuhr, dass Shakespeare und Rousseau ihm das Hauptmotiv gaben, und Literarhistoriker weisen in einem damals aufgeführten Schauspiel, wie in der Erzählung Schubarts die unmittelbaren Anregungen nach, an denen es auch seine eigenen unglücklichen Jugenderlebnisse nicht fehlen ließen. Ferner ist, was oft irreleitend, hervorzuheben, dass Jugendproductionen, wie Jugendgenüsse mehr den Affecten oder wenigstens intensiveren, wiewohl ungewählteren, entspringen, als die spätere mehr abstracte Thätigkeit. Ich erinnere mich in einer Kirche in Wien bei dem Grabmal von Canova gestanden zu haben, während eine Schubert'sche Messe gespielt wurde, und Eindrücke empfangen zu haben, deren ich jetzt, wo ich auch die Mängel dieser Compositionen kenne, nicht mehr fähig wäre, und weiß, dass die Genüsse einer vorgeschrittenen Erkenntnis doch die frühere an Intensität nicht aufzuwiegen vermöchten. Ähnliche Verhältnisse können theilweise die Entstehung und die starke Wirkung der „Räuber“ besonders auf die Jugend und ihre Wertschätzung erklären. Beständig wiederkehrende Worte wie: grass, grimmig, schwärmend, verzückt, zeigen die Affecte, denen sie entsprungen und die sie hervorbringen.

Auch zeigt sich Schillers Phantasie gegenüber der seiner späteren Werke schon deshalb im ersteren so vortheilhaft (es wurde ja oft sein Bedeutendstes genannt), weil jene einen größeren Zwang, dem sie kaum mehr gewachsen war, auferlegten. Die volle Uneingeschränktheit, das durch nichts Gebundensein erscheint als unumschränkte Herrschaft. Freilich wer alles sagen darf ist leicht geistreich, das beweist jeder schamlose Witzbold. Verfolgen wir aber, was Schiller mit 40 Jahren alles nicht mehr zu sagen für erlaubt hält und in welche enge Bande er seine Phantasie einschloss. Vor allem seine ästhetischen Ansichten. In die Zeit vor dem 40. Jahre fallen die Studien der Alten und die großen Auseinandersetzungen mit Goethe über das Verhältnis der classischen zur modernen und volksthümlichen Kunst, die Schrift über naive und sentimentalische Dichtung, seine Kantstudien, die Briefe über die ästhetische Erziehung. Er will im „Wallenstein“, der ihn durch fünf Jahre beschäftigte, theilweise und in ganz bestimmter Weise die Mittel der alten Schicksalstragödie in Anwendung bringen; sein Briefwechsel gibt darüber Aufschluss. Und um

alle Compositionsfragen zu übergehen: er bindet sich an ein bestimmtes Metron („Wallenstein“ war zuerst in Prosa), und wen seine Sprache zu fünffüßigen Jamben führt, der kann selbst, wenn sein Geschmack es zuließe und er es für kräftig hielte, Räuberworte wie das vom „Castratenjahrhundert“ und „Tintenklexenden Säculum“ nicht mehr verwenden. Aber diese Worte hätte er auch ausscheiden müssen aus seinen Phantasieproducten, weil er politisch anderer Meinung geworden war. Die französische Revolution zeigte ihm, dass er das Säculum falsch beurtheilt habe. Er blieb immer Republikaner, aber er wollte nicht im Augenblick und davon allein das Heil der Menschheit. „Stelle mich vor ein Heer Kerle wie ich und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster werden sollen.“ Er kannte auch dieses Deutschland, dieses loyalste aller Länder, noch zu wenig. Auch hätte er aus religiösen Gründen eine Scene wie die Moors mit Pastor Moser in dieser Handgreiflichkeit nicht mehr wiederholt. Endlich fallen in die Zeit vor dem „Wallenstein“ seine historischen Studien und die Geschichte des 30jährigen Krieges, die ihn anders einschränkten in wirkliche Verhältnisse als die böhmischen Wälder, ebenso wie ihm die, wenigstens ehrlich beabsichtigte Charakterzeichnung und die „typischen Charaktere Shakespeares“ im „Wallenstein“ mehr zu denken gaben als ein schemenhafter Bösewicht oder das kahle Bild weiblichen Liebesgrams. Freilich ist nicht zu verhehlen, dass das Material, das die Wirklichkeit gibt, bei Goethe, z. B. auch in seiner frühesten Jugend im „Werther“ und „Götz“ nie so arm war, als dass er Gedichte hätte zustande bringen können, wie das Lied Amaliens oder Karl Moors. Eine große Phantasie ist selten auffällig. Schiller selbst schämte sich seiner Erstlingsarbeiten und verhinderte ihre Aufführung.

Aus diesem Beispiel wird auch klar, warum, wenn auch aus falschen Motiven, Rebellen Fürstendiener werden, Denker aufhören Utopien zu schreiben, wenn sie Männer geworden, und Methaphysiker als Psychologen enden. Aber der Gang einer mathematischen Untersuchung kann eine concentriertere Phantasiethätigkeit erfordern, als ein Dutzend Räuberromane und Schlachtenbilder, und wir haben es in allen diesen Fällen mit keiner durch körperliche Vorgänge bedingten Verfallserscheinung der Phantasie zu thun; wahrscheinlich so wenig hier, als beim Kinde, ehe es reif wird. Allerdings können übermäßiges Thatsachenmaterial und die dadurch bedingten beständig ablenkenden Associationen die Phantasie lähmen.

Dass Phantasiethätigkeit dem Körper auch förderlich ist, das sollen Aussprüche zeigen wie die Kants, der sagt, dass

ein Mensch, den gesellige Freuden recht vom Grunde aus durchdringen, mit weit mehr Appetit essen wird als einer, der zwei Stunden auf einem Pferde gesessen hat, und erheiternde Lectüre gesunder ist als Körperbewegung; — oder Lichtenbergs: „Ich habe oft stundenlang allerlei Phantasien nachgehängt. Ohne diese Phantasiecur, die ich meist um die gewöhnliche Brunnenzeit gebrauchte, wäre ich nicht so alt geworden.“ Der Beweis für diese Thatsache ist gewiss nicht zu erbringen. Nicht immer ist die innere Erfahrung der einzelnen darüber eine gleiche; es ist auch kaum möglich, sie unzweifelhaft zu deuten und es würde nur erübrigen, das statistische Material anzurufen, das natürlich ebensowenig Verwendbares gibt. Alles was geschehen kann, ist, aus demselben einige allgemeine Vorurtheile zu kritisieren, die deshalb nicht weniger hartnäckig sind, weil sie jenem zweifelhaften Material entspringen. Man hört gewöhnlich die Meinung, dass sich das Genie aufreibe, die Kunstthätigkeit eine gefährliche sei und dass große Künstler frühe sterben. Raphael und Mozart gelten als Beweise. Eine Entscheidung der Frage auf statistischem Wege ist deshalb unmöglich, weil unter anderem der Vergleich nicht mit gewöhnlichen Durchschnittszahlen der Sterblichkeit durchzuführen ist und das Alter, das mindestens erreicht werden muss, eine Künstlerlaufbahn zu beginnen, weder allgemein, noch durch die Statistik in den einzelnen Fällen festzusetzen ist. Ferner, weil der Begriff der ausschließlich künstlerischen Thätigkeit ein zu vager ist. Somit erübrigte nichts, als eine Statistik der größten Künstler anzustellen, die aber wieder deshalb unbrauchbar ist, weil sie dem Einwurfe offensteht, dass die Organisation von solchen Ausnahmen eine solche körperliche Constitution voraussetze, dass sie Gesundheit und Alter erlangen können, trotz aller Eingriffe einer aufreibenden Thätigkeit. Dennoch ist es die letztere Art von völlig unzulänglicher Statistik, derer sich die allgemeine Meinung bedient, und ich will nur constatieren, dass sie auch falsch ist als einfaches Additionsresultat. Ich habe dazu einfach die Lebensalter von fünfzig hervorragenden Musikern, Malern und ebenso vielen Dichtern zusammengestellt:

Dichter.

	Jahre		Jahre		Jahre
Goldoni	86	Wordsworth	80	Uhland	75
Voltaire	84	Klopstock	79	Lope de Vega	73
Goethe	83	Lamartine	79	Chaucer	72
Calderon	81	Corneille	78	Öhlenschläger	71
Grillparzer	81	Rückert	78	Petrarca	70
Wieland	80	Béranger	77	Dryden	70

	Jahre		Jahre		Jahre
Eichendorff	69	Dante	56	Bürger	47
Beaumarchais	67	Pope	56	Addison	47
Milton	66	W. v. d. Vogelweide	55	Goldsmith	46
Tegner	64	Camoens	54	Schiller	46
Boccacio	62	Alfieri	54	Hartman v. d. Aue	45
Coleridge	61	Shakespeare	54	Lenau	42
Racine	60	Lessing	52	Platen	40
Ariost	59	Tasso	51	Puschkin	38
Macpherson	58	Molière	51	Burns	37
Heine	57	Hebel	50	Novalis	29
Chamisso	57	Thompson	48		

Maler.

	Jahre		Jahre		Jahre
Tizian	99	Caracci	69	Rujsdeal	57
Bellini	90	Kaulbach	69	Lippi	57
Palma Giov.	84	S. Rosa	68	Dürer	57
Cornelius	84	Ribera	68	G. Romano	54
Claude Lorrain	82	Leonardo da Vinci	67	P. Veronese	53
Tintoretto	82	Guido Reni	67	Palma Vecchio	51
L. Cranach	81	Schwind	67	Fra Bartolomeo	48
Dossi	81	Dow	67	Moretto	47
Sassoferato	80	Teniers	67	Hans Holbein	46
Perugino	78	Murillo	64	v. Dyck	42
Snyders	78	Rubens	63	Andrea del Sarto	42
Führich	76	Rembrandt	62	Coreggio	40
Guercino	76	Piombo del, Sebst.	62	Caravaggio	40
Ostade	75	Velasquez	61	Watteau	40
Mantegna	75	Giotto	61	Raphael	37
Turner	71	Domenichino	61	Giorgone	34
Bordone	70	v. Eyk	60		

Musiker.

	Jahre		Jahre		Jahre
Schütz	87	Ph. E. Bach	74	Mehul	54
Auber	87	Gluck	73	Field	54
Hasse	84	Meyerbeer	73	Donizetti	50
Cherubini	82	Albrechtsberger	73	Hummel	50
Rameau	81	Wagner	71	Lortzing	48
Clementi	80	Silcher	71	Hassler	48
Sechter	79	Palestrina	70	Schumann	46
Haydn	77	M. Haydn	69	Kuhlau	46
Salieri	75	David	66	Weber	40
Rossini	76	Marschner	66	Chopin	40
Hiller	76	Berlioz	66	Nicolai	39
Moscheles	76	Gabrieli A.	66	Mendelsohn	38
Spohr	75	S. Bach	65	Mozart	37
Liszt	75	Kreutzer	65	Bellini	33
F. Bach	74	Lindpaintner	65	Schubert	31
Händel	74	Boieldieu	59	Pergolese	26
Zelter	74	Beethoven	57		

Es dürfte dies bestenfalls das Maß sein über das der gewöhnlich Gebildete, der ja Architekten und Bildhauer und ihre Biographien wenig kennt, verfügt; — alle aus der neueren Zeit, um wenigstens einigermaßen ähnliche Verhältnisse zu erlangen. Sie haben in erfreulicher Weise zu einem, jenem entgegengesetzten Resultate geführt, nämlich, dass von den größten Musikern ein durchschnittliches Alter von 62·3 Jahren, den Dichtern von 61·5, den Malern von 64·4 Jahren erlangt wird. Somit Fälle wie Raphael, Mozart, Novalis, die in den Dreißiger-Jahren starben, die Ausnahmen bilden, denen Händel, Tizian, Goethe, die in den Achtziger-Jahren starben, entgegenstehen. Auch enden die Künstler, wie oft gehört wird, nicht oft im Irrenhause; schon ihr Alter spricht gegen die Thatsache, und die Statistik nicht hervorragender oder unbekannter Künstler ist aus den vorhergenannten Gründen unbrauchbar, wie wahrscheinlich die meisten Angaben in Psychiatrien. Die Neigung, Phantasiethätigkeit für gefährlich zu halten, beruht auf der richtigen Erkenntnis, dass diese oft mit mangelnder Willens- und Denkfähigkeit zusammengeht, welchen aber dann ebenso wie der Phantasie, die Schuld an dem Zerstörenden einer unregelmäßigen Lebensführung zuzuschreiben ist.

Auch dass frühreife Kinder, also die Wunderkinder, früh enden, „klug allzubald wird nimmer alt" (Gloster), ist auch z. B. von den Componisten nach derselben Art Statistik unwahr. Wir fanden unter ihnen Haydn und Händel, ebenso wie Mozart und Schubert.

Was die früh ausübenden Talente anbelangt, so haben diese mit Phantasie weniger zu schaffen, auch für sie kann ich keinerlei brauchbare Beweise bringen. Bei vielen verläuft das Talent bald in Sand und sie werden in anderen Berufen alt, viele werden nachweislich einfach durch Noth aufgerieben.

Unter dem Titel „Körperliche Beziehungen" könnte auch die Erörterung der Frage nach der Erblichkeit Platz finden, der Frage, ob Vererbung als eine Bedingung der Phantasiethätigkeit eine Rolle spielt. Dabei ist selbstverständlich zu unterscheiden zwischen dem was gemeinhin angeboren und was ererbt genannt wird. Unser Geist kann sehr gut im Zustand unseres Geborenwerdens so organisiert gedacht werden, dass seine Entwicklung nothwendig zu großer Phantasiethätigkeit führt, ohne dass deshalb eine solche an Eltern oder Großeltern nachweisbar wäre, und dieser Fall z. B. ist es, auf den die neue Theorie der Vererbung (Weisman) bei Phantasie wohl vornehmlich bedacht sein müsste, soferne sie Vererbung erworbener Eigenschaften leugnet.

Zuerst also die Frage nach diesem Angebornen. Es wird in wenigen so complicierten Fällen die Psychologie mit mehr Wahrscheinlichkeit antworten können und sich in solcher Übereinstimmung befinden mit dem allgemeinen Glauben; dem steht es fest, dass die Dichter geboren werden, und sie selbst besingen Phantasie beständig als ein göttliches, über alle Mühsal des Erlernens Erhabenes. Es heißt sogar, „Raphael wäre das größte maleriche Genie gewesen, auch wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden". Gründe, die diesen Glauben bekräftigen, sind zu schöpfen vorerst aus der dunklen Natur des Phantasie-Mechanismus, aus dem uns gerade klar geworden, dass jede Art von Übung, Erziehung, von Eingriffen, wahrscheinlich unmöglich ist, da der Wille höchstens auf Theilvorstellungen die Aufmerksamkeit concentrieren kann: Ob Phantasie sich einstellt ob nicht, ob gute oder schlechte, dazu gibt es keine Hilfen. Auch Künstler bilden einfach ihren Geschmack und bereichern sich durch gutes Materiale, und Dichter, die wie Byron oder Grillparzer, wie wir sahen, eines Morgens als Berühmtheiten erwachten und die erzählen, wie sie schon seit ihrer Kindheit alle Literaturen verschlangen, bestätigen unsere Behauptung, denn wir können dies nicht ein Bilden der Disposition nennen, sondern nur ein Umbilden ihrer Producte. Wie auch könnte sonst, und das ist unser zweiter Grund, z. B. das musikalische Genie sich sehr oft schon im sechsten Lebensjahre äußern? Dieses frühe Auftreten aller Phantasiethätigkeit im Kinde ist ohne Zweifel ein kräftiger Beleg für ihre Herkunft. Den dritten Grund bilden die Bedingungen, die wieder größtentheils den Charakter des Angebornen an sich tragen und die allein schon, da ohne sie Phantasie unmöglich ist, ihr diesen Charakter verleihen. Das Gehör des Musikers ist mit allen feinsten Eigenthümlichkeiten das wichtigste Vermächtnis für das Genie, auch die Freude an Tönen, ferner die rege Associationsfähigkeit, die Affecte und selbst das Gedächtnis, so erlernbar es sonst scheint: Wer denkt z. B. an Übung bei dem Gedächtnisse, das uns das kindliche musikalische Genie gezeigt; das allein aber genügte zur Entscheidung, dass bei ihm mit allem Rechte, der Geburt der Löwenantheil zu geben ist.

Anders verhält es sich mit der zweiten Frage, nach der Vererbung. Ich halte sie, wenn überhaupt lösbar, jedenfalls jetzt für völlig ungelöst und zwar nach jeder Richtung hin als eine offene Frage. Voreinnehmend ist schon die Thatsache, dass Bücher wie das Ribots über die Erblichkeit, die dieser aufs extremste vertritt, von einem Buche wie das Lombrosos „Genie und Irrsinn" bekämpft wurde und dass dieser ge-

rade zu einem unterscheidenden Merkmal des Genies vom Wahnsinn Erblichkeit macht.

Warum über die Sache kaum mehr zu sagen ist, als dass große Genies fast immer solche Eltern hatten, von denen ein Theil wenigstens nicht unbedeutend war und dass einige Fälle von Vererbung, wie die in den Familien Caracci und Bach, wahrscheinlich vorgekommen sein dürften, dafür sind der Gründe zahlreiche.

Besehen wir einige statistische Daten, wie sie z. B. Ribot gibt: Von 51 Dichtern haben 25 (nach Galton von 40 hervorragenden Malern 20) einen oder mehrere bedeutende Verwandte. Das erste, was hier sogleich auffällt, sind schon die Zahlen, auch wenn sie so kritiklos genommen werden wie Ribot sie verwendet. Nach Tigges und Golge vererben Geisteskrankheiten im Verhältnis von 86·5 : 100, und man wird die 13·5, die auf 100 fehlen und wenn wirklich von Erblichkeit die Rede ist vorausgesetzt sein müssten, gerne als „Ausnahme“ übersehen, wenn man der Schwierigkeiten gedenkt, welche solche Nachweise bieten. Dort aber steht das Verhältnis 50 : 100, wo es sich doch um denselben Nachweis handelt und nicht bloß um Möglichkeiten vielleicht einmaliger Vererbung. Ferner, was ebenso wichtig ist, diese Zahl 50 ist weit schlechter bestellt (mag sein weil weit schwieriger zu erlangen als jene) und zwar aus mehrfachen Gründen. Vor allem, weil Phantasie weit schwieriger zu constatieren ist als Irrsinn und der Erziehungs-Einfluss durch gebildete Umgebung nicht auszuschließen ist. Wir lesen unter den berühmten Verwandten von mittelmäßigen Holzschneidern, Malern ohne Originalität, von einem Tenor oder leidenschaftlichen Dilettanten. Wer aber bürgt mir, wenn ich von Beethovens Vater nicht mehr weiß als dass er Tenorsänger war und wär's der beste, dass er auch nur ein Millionstel Theil der Phantasie des Erben, ja überhaupt irgendwelche, nicht bloß Stimme und Gehör gehabt habe? Ich getraue mich und glaube, ohne Selbstüberhebung, zu behaupten, dass wenn ich mein Leben z. B. ausschließlich der Architektur gewidmet hätte, ich bei mittelmäßigem Geschmack es so weit gebracht als mancher moderne Plagiator, der Künstler heißt: habe ich deshalb dafür Phantasie? nicht die geringste, ich weiß es.

Was beweist es, wenn unter den Verwandten von Malern oder Musikern Gelehrte und Politiker angeführt werden? Hiebei ist die Voraussetzung gemacht, dass Phantasie ein einheitliches Vermögen, ähnlich denjenigen bei den alten Psychologen sei; dass der unbewusste Vorgang der Vereinigung oder Association von Erinnerungsbildern zu ursprünglichen oder

associativen Phantasievorstellungen, die Phantasie für das Abstracte etc. dasselbe sei bei Musikern, also bei Gehörs- wie bei abstracten Vorstellungen, während doch gerade diese Arten Phantasie nicht vereint in einem Individuum vorkommen; aber Erblichkeit ist nicht nachweislich, solange diese Voraussetzung nicht erwiesen werden kann: sie hätte nur Wert im Falle Bach oder Caracci. Die Zahl 50 müsste aber noch aus einem anderen Grunde eine Schrumpfung erfahren: sie enthält sehr viele Oheime und Vettern. Solche Verwandtschaftsbeziehungen, die Ribot selbst erklärt durch Atavismus, beweisen nicht Erblichkeit, sondern setzen sie voraus. Wenn der Neffe dem Onkel gleicht nur weil jener vielleicht seinem Großvater gleicht, so ist dieses Gleichen nur ein Beweis für Erblichkeit unter Voraussetzung eines allgemeinen Gesetzes der Erblichkeit, über das aber zugestandenermaßen noch große Zweifel bestehen und dessen Anwendbarkeit auf Psychisches und insbesondere auf so beschränktem Gebiete keineswegs selbstverständlich ist.

Der letzte Grund, der uns über einen vagen Glauben an Erblichkeit in diesem Gebiete nicht dringen lässt, ist die Thatsache, dass, wiewohl die Bedingungen der Phantasie, also: Sinne, Gedächtnis, Affecte etc., häufig sein können ohne Phantasie, umgekehrt, Phantasie nicht ohne diese Bedingungen vorkommt, somit Erblichkeit der Phantasie hieße, Erblichkeit dieser Bedingungen; d. h. also, dass ein Gehör, wie das des Musikers, sein Gedächtnis und alle besonderen Eigenthümlichkeiten schon den Eltern zukommen müssten. Ich will diese Möglichkeit nicht leugnen; Ribot aber will sie zur Wahrscheinlichkeit erheben, und weist Erblichkeit nach für die Sinne und ihre Eigenthümlichkeiten, für Gefühle, für Gedächtnis u. s. w. Ich brauche meine Argumentation hier nicht noch einmal zu wiederholen; die Art seiner Beweisführung leuchtet ein aus einem einzigen Absatze, den ich hiehersetze. „Im ganzen nun müssen wir eingestehen, dass Thatsachen zum Beweise der Erblichkeit des Gedächtnisses eben nicht im Überflusse vorhanden sind. Müsste man daraus auf eine größere Seltenheit dieser als anderer Arten der Vererbung schließen? Wir glauben das nicht, sondern neigen unsererseits zur entgegengesetzten Meinung. Wie erklärt sich aber dem gegenüber eine solche mangelhafte Erfahrung?

„Das Gedächtnis spielt trotz seiner unbestreitbaren Nützlichkeit im Menschenleben und folgeweise auch in der Geschichte nur eine untergeordnete und unscheinbare Rolle. Es bringt weder wie der Verstand oder die Einbildungskraft Werke hervor, noch glänzende Thaten, wie der Wille; es

offenbart sich nicht im Äusseren, wie leibliche Ungestalt, noch unterliegt es gesetzlicher Ahndung, wie manche Thaten der Leidenschaft. Es gehört nicht, wie die Geisteskrankheiten, in das Bereich der Heilkunde. Wie also soll man es erkennen?

„Daher eben darf uns die Seltenheit überlieferter Beispiele nicht mehr in Erstaunen setzen; doch darf man hoffen, dass je mehr und besser das bis jetzt so vernachlässigte Gebiet geistiger Vererbung erforscht werden wird, sich die Aufmerksamkeit auch diesem Gegenstande zuwenden und hier wie anderswo überreichlich die Vererbung darthun werde.“

Eine gleiche Beweiskraft kommt natürlich der gegentheiligen Thatsache zu, dass große Genies schlechte oder keine Nachkommen haben.

ANHANG.

Phantasie bei Thieren.

Wiewohl die Thierpsychologie, und im besonderen eine experimentelle, noch im Werden liegt, so ist doch über die Frage, ob Thiere Phantasie haben, einige Wahrscheinlichkeit zu erlangen, selbst bei niedrigeren Thieren, wie die Arthropoden, und schon z. B. mittelst Arbeiten, wie die Lubboks über diesen Gegenstand; vielleicht allein an Phryganidenbauten. Sicherer aber scheint mir der Nachweis bei einem höheren Thierkreise, dem der Vögel, zu führen, theils wegen des großartigen Beobachtungsmateriales, das sich freilich nur zerstreut in der großen ornithologischen Literatur findet (sie hat ja ihren Umfang auch Interessen zu verdanken, die, wenn nicht stärker, so doch verbreiteter als die wissenschaftlichen sind), theils weil besonders im Nestbau, wofern er Phantasiethätigkeit voraussetzt, diese in einer entwickelteren Form sich zeigt. Die Frage wird sich also am besten richten nach der Phantasiethätigkeit der Vögel und im besonderen beim Nestbaue.

Wir müssen vor allem bei Beginn dieser Untersuchung dem Deus ex machina der Thierpsychologie, dem Instincte, einige Opfer bringen, was aber nicht mehr zu sagen braucht, als dass manche Dinge im Nestbaue unerklärt oder unerklärbar sind, und dass ich sie hier jedenfalls nicht zu erklären habe. Für unseren Zweck genügt es, irgendwo bei den Thätigkeiten des Vogels Phantasie zu constatieren, z. B. beim eigentlichen Bau, gleichviel ob dann die richtige Größe desselben, die Zeit des Anfanges, die Wahl des Ortes u. s. w. mittelst Reflexen, Trieben, Instincten oder gar nicht erklärt werden. Ohne Zweifel haben religiöse, die Thierseele leugnen wollende Vorurtheile dazu beigetragen, die Beschränktheit der Thiere so hartnäckig zu vertheidigen, wie es z. B. Descartes in für die Humanität so bedauerlicher Art und vor allem ganz sinnlos gethau. Ohne Zweifel auch andere Vorurtheile. Wundt

sagt: „Die Alternative, die Dönhoff aufstellt: ‚entweder wird jede einzelne Bewegung beim Nestbaue reflectorisch durch einen sinnlichen Eindruck, oder es wird die ganze Kette von Handlungen durch eine angeborene Vorstellung erzeugt‘, erschöpft nicht die möglichen Fälle. Der hier übergangene Fall, dass ein Complex sinnlicher Empfindungen eine zusammengesetzte Handlung auslöst, ohne dass die äußeren Erfolge dieser Handlung im voraus vorgestellt werden, ist gerade der wahrscheinliche.“

Also die Hypothese, die die einfachste Erklärung gäbe, einfach den Thieren soviel Intellect und Phantasie zuzugestehen, dass sie einen einfachen Bau zusammenzulegen imstande wären, den sie sich vorher ausdachten, kommt gar nicht in Frage, und es scheint den Psychologen (nicht Zoologen) leichter, von dem Nestbaue als von Auslösung zusammengesetzter Handlungen zu sprechen. Die Vorurtheile der vergleichenden Anatomie scheinen auch großentheils diese nicht geringe Hartnäckigkeit zu erklären. Sehen wir zuerst, ob denn dieser Intellect uns wirklich nicht berechtigt, den Thieren höhere Fähigkeiten einzuräumen.

Wir fanden als Bedingungen für Phantasiethätigkeit vollkommene Sinne und ein scharfes Unterscheidungsvermögen, ein gutes Gedächtnis und die Fähigkeit zu starken Affecten. Es ist schwer aus der unendlichen Reihe von Belegen für diese Thatsachen im Reiche der Vögel, nur so viele der unentbehrlichsten anzuführen, als dieser Abschnitt gestattet. Brehms Erfahrung über diesen Punkt ist vielleicht wertvoller, als manche seiner Einzelnangaben, und er sagt: „Rücksichtlich der Fähigkeiten des Gehirnes, welche wir als Verstand und Gemüth unterscheiden, sowie hinsichtlich des Wesens oder Charakters der Vögel, gilt meiner Ansicht nach alles, was ich früher bezüglich der Säugethiere sagte; ich wüsste wenigstens keine Geistesfähigkeit, keine Charakterfähigkeit der letzteren anzugeben, welcher bei den Vögeln nicht ebenfalls bemerklich würde.“ Besehen wir zuerst etwas die einzelnen Sinne.

Die Wichtigkeit einer entwickelten Sinnesthätigkeit für die des Verstandes einräumend, sind Laien, und also auch die Psychologen, geneigt, den thierischen gering anzuschlagen, weil sie völlig mangelhafte Vorstellungen über die Sinne der Thiere haben. Man staunt z. B. wohl über ihr nächtliches Sehen, oder über die Distanzen und die Sicherheit, mit der Vögel uns unsichtbare Kerbthiere erkennen und fangen, über die Raschheit der dabei nöthigen Accomodation (Tauben legen per Secunde 120 Fuß zurück), oder über die bekannten, nur mittelmäßigen Leistungen eines Fischadlers, der aus der Höhe von

60 Fuß, in der er gewöhnlich zur Jagd über Seen und Teichen kreist, einen Fisch, der durchschnittlich nicht mehr als acht Zoll Länge haben kann, unter dem Wasser erkennt; aber welche Art entwickelter Muskelempfindung und Gedächtnis dazu gehöre, um, wie es dann heißt, „aus schwindelnder Höhe, pfeilartig sich auf sein Opfer zu stürzen“, sie könnte wohl für den Anschlag eines guten Clavierspielers ausreichen, davon wird kaum mehr gesprochen; und doch ist die eine Leistung wie die andere, auch nach menschlichem Sinnenmaß gemessen, eine gewaltige. Ebenso wird Vögeln ein feiner Temperatursinn zugestanden und bedarf keines Beweises; sehr wenig bekannt aber ist schon, welcher Ausbildung die Tastorgane fähig sind. (Brehm): „Die Zunge ist wohl mehr Werkzeug der Empfindung, als solches des Geschmackes: sie dient mehr zum Tasten als zum Schmecken. Bei nicht wenigen Vögeln hat gerade der Tastsinn in der Zunge seinen bevorzugten Sitz: alle Spechte, alle Colibris, alle Zahnschnäbler untersuchen mit ihrer Hilfe die Schlupfwinkel ihrer Beute und scheiden diese durch sie von ungenießbaren Stoffen ab. Nächst ihr wird hauptsächlich der Schnabel zum Tasten gebraucht, so z. B. von den Schnepfen und Zahnschnäblern. Die Zunge kann (bei Spechten) weit vorgestreckt werden, dringt vermöge ihrer Dünne oder Fadenartigkeit in alle Löcher und vermag, dank ihrer allseitigen Beweglichkeit, jeder Biegung eines von dem Kerbthiere ausgehöhlten Ganges zu folgen ... Mit dem Schnabel hämmernd oder meißelnd, arbeitet er je nach Verhältnis seiner Stärke, größere oder geringere Stücke der Borke los, deckt dadurch die Schlupfwinkel der Kerbthiere auf, spießt dieselben mit der Zunge an und verschlingt sie ... Wilson erfuhr von einem Arbeiter, dass die Brautente ihre ausgeschlüpften Jungen mit dem Schnabel auf den Boden herabtrage, und nimmt keinen Anstand, diese Angabe zu der seinigen zu machen; auch Audubon erwähnt dieselbe Art der Beförderung.“

Wenn der Geschmackssinn wirklich, wie sehr viele Zoologen glauben, unausgebildet ist — und Versuche, die ich mit einem Papagei gemacht, überzeugten mich vom Gegentheil —, so läge daran für die Verstandesbildung viel weniger, als wenn es Gehör und Geruch wären; diese sind es aber gewiss nicht, das zeigen wenige Beispiele. Man bestaunt den Gesang der Vögel, ohne zu denken, dass seine Schönheit sich mittelst des Gehörssinnes, in der Liebeswerbung und für die Kunst sich zu verständigen ausgebildet hat. Die verschiedenen Vogelarten haben alle ihre besonderen Laute, zunächst für die verschiedenen Arten von Affecten, für Furcht, Hass, Liebe, Freude. Sie können sich durch Rufe vereinigen, locken, zur

Wehr und Flucht auffordern, und was das Wichtigste ist, oft zu verschiedenen Thätigkeiten, durch scheinbar völlig gleichartige Laute, in denen nur sie die kleinen Änderungen der Betonung, Rhythmen und andere Unterschiede erkennen. Nur ein auch für später wichtiges Beispiel: Brehm sagt vom Finken: „Seine Lockstimme, das bekannte ‚Pink' oder ‚Fink', wird sehr verschieden betont, und erhält dadurch mannigfache Bedeutungen. Im Fluge lässt er häufiger, als das Pink, ein gedämpftes kurzes ‚Güpp, güpp' vernehmen; bei Gefahr warnt er durch ein zischendes ‚Siih', auf welches auch andere Vögel achten; in der Gattungszeit zirpt er; bei trübem Wetter lässt er ein Knarren vernehmen, welches die Thüringerknaben durch das Wort ‚Regen' übersetzen. Der Gesang wird Schlag genannt, weil er aus einer oder zwei regelmäßigen abgeschlossenen Strophen besteht. Sie werden mit größter Ausdauer und sehr oft, rasch nacheinander wiederholt, vorgetragen, und ihnen dankt der Fink die Hochachtung und den Ruhm, welche er sich bei den wahren Liebhabern erwarb. Letztere unterscheiden eine Menge verschiedener Finkenschläge, und haben jedem derselben einen besonderen Namen gegeben. Die Kunde dieser Schläge ist zu einer förmlichen Wissenschaft geworden, welche jedoch ihre eigenen Priester verlangt, und einem nicht unter Liebhabern großgewordenen Menschen immer dunkel bleiben wird. Während das ungeübte Ohr nur einen geringen Unterschied wahrnimmt, unterscheiden diese Leute mit untrüglicher Sicherheit, zwischen zwanzig und mehr verschiedenen Schlägen. Nach Lenz hört man bei Schnepfenthal im Freien neunzehn Finkenschläge. Die Silben eines guten Schmalkalder Doppelschlages sind folgende: ‚Zizizizizizizizizizirrreuzipiah, totototototototozissskutziah'. Werden die einzelnen Silben langsam und in tiefen Tönen vorgetragen, so heißt es, dass der Fink grobschlägt, werden die Silben in hohem Tone und rasch zum Besten gegeben, so schlägt er kraus. Mancher Doppelschläger, welcher keinen Takt hält, stümpert, kurz schlägt, ist nach Lenz keinen Pfennig wert, während ein ausgezeichneter guter, noch heutigen Tags auf zehn bis vierzehn Thaler und mehr geschätzt werden kann."

Wir brauchen uns also über das Gehör nicht ausschließlich an Angaben über Thatsachen, wie der beiden Brehm zu halten. „Ich habe", berichtet Brehm (Vater), „bei zahmen Eulen, welche die Augen ganz geschlossen hatten und also völlig schliefen, Versuche über die Festigkeit ihres Schlafes angestellt, und war erstaunt, als ich erfuhr, wie leicht sie selbst durch ein entferntes, geringes Geräusch ganz munter und zum Fortfliegen bereit wurden." ... „Das Gehör der

Schwanengans ist so scharf, dass sie imstande ist, die verschiedenen Geräusche mit bewunderungswürdiger Sicherheit zu unterscheiden. Sie merkt es, ob ein Thier einen dürren Ast bricht, oder ob derselbe von einem Mann zertreten wird; sie bleibt ruhig, wenn ein Dutzend große Schildkröten oder ein Alligator mit Geräusch ins Wasser fällt, wird aber ängstlich, wenn sie den Schlag eines Ruders hört, erhebt dann sofort ihr Haupt und sieht scharf nach der verdächtigen Richtung hin."

Über den Geruch will ich nur berichten, dass zwei Naturforscher, wie Naumann und Brehm (Vater) darüber stritten, ob der Kolkrabe Aas „meilenweit" riechen könne oder nur auf kürzere Distanz. Letzterer gibt jedenfalls Folgendes zu: „So wenig ich seinen scharfen Geruch in Zweifel ziehen will, so unwahrscheinlich ist mir dennoch diese starke Behauptung, welche schon durch sein Betragen widerlegt wird. Bei genauerer Beobachtung merkt man leicht, dass der Kolkrabe bei seinen Streifereien etwas Unstetes hat. Er durchfliegt fast täglich einen großen Raum und zwar in verschiedenen Richtungen, um durch das Gesicht etwas ausfindig zu machen. Man sieht daraus deutlich, dass er einem Aase nahe sei, oder sich wenigstens in dem Luftstriche, welcher von dem Aase herzieht, befinden muss, um es zu finden. Wäre er imstande Aas meilenweit zu riechen, so würde er auch meilenweit in gerader Richtung darauf zufliegen. Auch der Umstand, dass er einen Ort, auf dem er sich niederlassen will, allemal erst umkreist, beweist, dass er einen Gegenstand nur in gewisser Richtung und schwerlich meilenweit wittern kann." Dass der Geruch der Vögel nicht bloß in die Weite geht, sondern allgemein gut zu unterscheiden vermag, beweist die Thatsache, dass auch blinde Thiere in der Wahl ihrer Nahrung oft peinlich sind, welche Fähigkeit, unter der Annahme eines unausgebildeten Geschmackes, auf Rechnung des Geruches zu setzen wäre.

Diese, dem Menschen ähnlichen Fähigkeiten der Sinne, lassen sich unzweifelhaft nicht auf Reflexe, Triebe, Instincte zurückführen. Schwieriger aber ist es bei den folgenden höheren Äußerungen und der Wahl der Beispiele immer dieser Neigung Herr zu werden. Zunächst gleich beim Gedächtnisse und der damit zusammenhängenden Unterscheidungs-Fähigkeit. Ich darf nicht als Beweise für Erinnerung, z. B. die des Sammelspechtes an den Mangel, den er im Winter erleidet, anführen, und dass er im Sommer Löcher bohrt und darin Speisevorräthe für den Winter anhäuft, denn wenn er die „Eicheln hineinsteckt und hineinklopft", so könnten das „vererbte

Neigungen" sein, wiewohl freilich bei diesen wie immer die Frage bleibt, wie sie zuerst entstanden sind; — oder berichten über Wanderung der Vögel, die meist dieselben Straßen nehmen, z. B. über die Alpen, „wie die Römer sie nahmen", und nach der ziemlich übereinstimmenden Meinung der Zoologen immer von älteren Thieren, die den Weg genau kennen, eventuell sich auch an die Länge des Meeres erinnern und vorher rasten, angeführt werden; — oder von ihrem Zeitsinn, mit dem sie sich versammeln und zwar unzweifelhaft ehe sie Wetter oder Nahrungsmangel treibt; — dass sie Jahreszeiten zu kennen scheinen, wie die zur Fütterungsstunde kommenden Tauben die Tageszeit. Zum Glücke gibt es noch unzweifelhaftere Beweise für das Vogelgedächtnis, wie sie Brehm und die Ornithologen Müller geben:

„Es sind gewiss dieselben Vögel, welche die alten Wohnplätze aufsuchen, das beweist ihr Benehmen bei ihrer Ankunft im Frühling. Die Störche kommen und nehmen das alte Nest mit solcher Entschiedenheit in Besitz, dass man gar nicht daran zweifeln darf, es gehöre ihnen, es sei das ihnen wohlbekannte Haus, auf welchem sie sich niederließen. — ‚Den Staren', bemerkt mein Vater, ‚fällt es nicht ein, zu bauen — dies geschieht erst mehrere Wochen später — aber sie freuen sich, ihre alte Wohnung wieder angetroffen zu haben: «Der Vogel hat sein Haus gefunden», sagt der Psalmist. Sie kriechen in die Kasten hinein und aus ihnen heraus; das Männchen setzt sich auf die Spitze des Baumes, welcher sein Haus trägt, und auch das Weibchen thut ganz bekannt mit der Örtlichkeit. Ebenso ist es mit den Schwalben. Die Uferschwalbe kennt noch die Öffnung, in welcher ihr Nest steht, vor allen andern und fliegt ohne Zaudern hinein. Die Rauchschwalbe, welche in einer Kammer genistet hat, kommt durch das wenig geöffnete Fenster in dieselbe herein und begrüßt mit Freude ihr Nest. Sie haben alle ihre Heimat, die trauten Stätten ihrer Brut gefunden, es sind dieselben, welche uns den Herbst des vorigen Jahres verlassen haben, es sind unsere alten, lieben Freunde.

„Ein genauer Vogelkenner weiß mit voller Sicherheit anzugeben, ob die in seinem Garten schlagende Nachtigall eine fremde, bloß durchreisende, oder die in dem Garten wohnende ist. Unser unsterblicher Naumann kannte alle seine Schützlinge, welche in der Nähe seines Hauses lebten, an ihrem Gesange. Wir selbst haben eine Bastard-Nachtigall in unserem Gehege, welche, weil sie sehr schlecht singt, von uns Stümper genannt wird. Sie ist nun bereits seit sieben Jahren regelmäßig zur bestimmten Zeit eingetroffen, und ist jetzt so faul, dass sie selbst das Wenige, welches sie von dem

reichen Gesange ihrer Gattungsgenossen hören lässt, nur bruchstückweise und selten vorträgt. — Ein Vogelkundiger hatte eine Schwalbe durch Freundlichkeit und Pflege so zutraulich gemacht, dass sie ihn zwei Frühjahre hintereinander nach ihrer Rückkehr begrüßte und ihm auf die Hand flog. — Ein Wirt ließ von einem Nestpaar ein Finkenweibchen frei; es kam fünf Jahre hindurch auf seinem Rückzuge immer wieder auf den vor dem Fenster hängenden Käfige, zu dem darin eingeschlossenen Brüderchen zurück, um sich am Bauer sein Fressen fortwährend nach gewohnter Weise zu holen, ja in der Nähe des Käfigs sein Nest zu bauen. Noch wunderbarer ist es, dass, wie man in ‚Yarell's British Birds' lesen kann, mehrere Mauerschwalben, die aufs unwiderleglichste bezeichnet waren, nicht nur drei Jahre lang nacheinander zurückkehrten, sondern es wurde eine davon nach Verlauf von sieben Jahren an dem nämlichen Orte gefangen."

Einen weiteren Beleg für die Größe des Gedächtnisses liefert, wenn wir es so nennen wollen, die Sprachkenntnis der Vögel. Außer dem vom Finken angegebenen Beispiele noch eines: der Bericht über einen historisch gewordenen Papagei von (Kleinmayer und) Lenz. Zuerst sei verwiesen auf ein mehrere Seiten langes Verzeichnis dessen, was er sprechen und singen konnte, worunter auch Arien; ferner, was wichtig ist, er „gibt auf Fragen die richtige Antwort, thut auf Befehl, was ihm geheißen wird, begrüßt Kommende, empfiehlt sich Gehenden, sagt nur früh ‚guten Morgen' und abends ‚gute Nacht', verlangt Futter, wenn er Hunger hat. Jedes Mitglied der Familie ruft er bei seinem Namen... Wenn jemand an der Thüre klopft, so ruft er sehr laut, sehr deutlich und ungemein täuschend, wie ein Mann: ‚Herrein, herrein! freut mich, dass ich die Ehre habe'. Wenn er etwas zerbeißt oder in seinem Hause etwas ruiniert, so sagt er: ‚Nicht beißen, gib Ruh'! Was hast than? Wart, Du Spitzbub, Du! Wart, ich hau Dich!' Er läutet an einer Glocke und ruft laut: ‚Wer läut'?' ‚Der Paperl' etc. etc. Er stimmt auch Accorde an und pfeift eine Scala hinauf und herunter sehr geläufig und sehr rein, pfeift auch andere Stückchen und Triller, doch pfeift und singt er dieses alles nicht jederzeit im nämlichen Tone, sondern bisweilen um einen halben oder ganzen Ton tiefer oder höher, ohne dass er falsche Töne hervorbringt. In Wien lernte er auch eine Arie aus der Oper ‚Martha' pfeifen, und da ihm dabei von seinem Lehrmeister auch nach dem Tacte vorgetanzt wurde, so ahmte er den Tanz wenigstens dadurch nach, dass er einen Fuß nach dem andern hob und dabei den Körper possierlich hin und her bewegte."

Ein zweiter Papagei recitiert nach Brehm Gedichte und holt auf Befehl Nachtmütze und Pantoffeln. Ich glaube, wenn von diesen Berichten ein Drittel gestrichen würde, was solchen Zeugen doch kaum geschehen dürfte, es bliebe noch genug übrig für unseren Zweck. — Die bei allen diesen psychischen Äußerungen, insbesondere in der Orientierung sich auch kundgebende Unterscheidungsfähigkeit, wird kaum kleiner sein, als die des Gedächtnisses, aber ich möchte im Bereiche höher entwickelten Verstandes auch für jene noch ein Beispiel bringen. Es ist leicht möglich, sich experimentell über die Verstandes-Fähigkeit der Vögel zu orientieren, und es kann dies eigentlich bei jedem Vogel geschehen, dem man gestattet, frei im Zimmer und während der Mahlzeiten seines Herrn umherzufliegen, wenn man ihm nur zahlreiche Dinge zu thun verbietet. Jeder kann, wie ich es selbst gethan, beobachten, wie viel ein solches Thier merkt und unterscheidet, das unter den Begriff des Unerlaubten gehört: vom einfachsten Reinlichkeitsgebote bis zu der eigensinnigsten Forderung seines Herrn, sich während seiner verschiedenen Thätigkeiten in dieser oder jener Weise zu verhalten. — Wichtigeres berichtet Russ von einem Webervogel: „Wie klug und überlegend der Vogel ist, erhellt aus Folgendem: In den ersten Jahren seines Aufenthaltes in meiner Vogelstube wählte er als Baustoffe Grasrispen, Halme und Birkenzweige und durch einige Agavefasern oder Manilabastfäden gab er dem Bau die genügende Festigkeit. Die genannten Stoffe, namentlich die Grasrispen, lockten aber sicherlich die Papageien herbei, und nur zu bald war das Geflecht jedesmal zerstört. In diesem Jahre nahm er ausschließlich Aloefasern, Manila- und Lindenbast nebst Birkenreisern, und die Nester blieben unangefochten. Es muss aber ausdrücklich hervorgehoben werden, dass ihm frische und getrocknete Grasrispen in Fülle zu Gebote standen.“ — Auch erzählt Darwin, das Unterscheidungsvermögen betreffend: „Wenn die Goldregenpfeifer von ihren Brutplätzen in höheren Breiten nach Süden ziehen, so besuchen sie die nördlich von Schottland gelegenen Inseln in bedeutender Anzahl und halten sich in großen Schwärmen beisammen. Zuerst kann man ihnen dann leicht nahe kommen, allein sobald man nur wenige Schüsse auf sie abgefeuert hat, werden sie nicht bloß scheuer, sondern scheinen auch mit großer Genauigkeit die Entfernung abzumessen, bis zu welcher sie vor Schaden sicher sind.“ — Die zahlreichen Berichte über die unglaublich genaue Kenntnis und Unterscheidung drohender Gefahren, wie sie von den älteren Wachvögeln durch Zeichen zur Flucht kundgegeben werden, gehören hieher, ebenso, dass selbst die Pacificbahn

ihnen einige Tage nach ihrer Eröffnung nicht mehr schrecklich war. Ferner die Nestkenntnis des Kuckucks, die Kenntnis der Zahl der Jungen, nachdem eines geraubt wurde, die Künste mit Karten, am Recke, im Velocipèdefahren; auch die Kenntnis, die sie im Kämpfen bezeugen: die Gänse ersäufen einander im Kampfe durch anhaltendes Untertauchen des Kopfes u. s. w. Es scheint, dass das durch dieses Maß von Erkenntnisfähigkeit geschaffene Materiale nicht zu gering ist, um so einfache Phantasievorstellungen zu ermöglichen, wie sie zum Nestbaue erforderlich wären. — Dasselbe gilt von den weiteren Bedingungen der Affecte. Ich glaube nicht, dass man bezweifeln wollte, dass ein lebhaftes Pferd, welches bei einem nächtlichen Ritte durch einen Schreck einmal in Aufregung gebracht, jeden Schatten starr anglotzt und vor jedem Steine bäumen will, schweißtriefend jeden Muskel anspannt, und nicht wieder zur Ruhe zu bringen ist, an heftiger Furcht leidet und wenigstens menschenähnliche Illusionen hat, wie sie durch die falsche Beurtheilung der Distanzen und dadurch erfolgte falsche Schätzung der Größen gegeben ist; vermuthlich sieht es auch Riesen statt Windmühlen. (Man möge vergleichen, was Romanes sagt über Furcht der Thiere vor dem Unerklärlichen.) Welchen Grund haben wir nun, nicht ein Ähnliches von den Vögeln zu glauben, deren geistige Entwicklungsstufe keine viel tiefere als die des Pferdes ist? Wir haben sie bis jetzt oder können sie einfach nicht so gut beobachten, das scheint mir alles. Sie leiden entsetzlich unter Furcht, jede Bewegung, jeder Laut vertreibt sie. Ich besitze einen Papagei, der zittert so oft sich ihm Fremde annähern, bei jedem unbekannten Geräusche oder neuen Gegenstande, und es ist bekannt von gezähmten Vögeln, dass sie das Unbekannte und den Rauchfangkehrer fürchten wie die Kinder. Über ihre angeborne Furcht hörten wir Preyer vorher berichten. Ihre Affecte, ihre Liebe und ihr Hass, ihr Muth wie ihre Feigheit, ihr Zorn wie ihre Rache sind so entwickelt, wie die Affecte complexester Natur. Ich sah einen alten Hund, dessen zottige Haare ihm einmal geschoren wurden, sich mit allen Symptomen der Scham vor mir, wie vor allen Hausmitgliedern, die er sonst immer so freundlich empfieng, verkriechen. Alle waren darüber einig, die Kinder wie die Alten und ich nicht am wenigsten: „Black schämt sich!" Sollten Vögel dies nicht können? Analogien bietet die ornithologische Literatur zahllose. Sie berichtet, dass Vögel sich fangen oder tödten lassen, in der Liebe wie im Hass: Ein Bauer erschlug zwei Geier, die er kämpfend am Boden fand. Man jagt den Auerhahn in der Zeit der Balz; man kann bekanntlich dreimal nach ihm schießen

aus nächster Nähe, ohne dass er es gewahr wird, während er seinen Gesang erschallen lässt. Auch Eifersucht der Vögel ist tödtlich, wie die hochstehendster Thiere, und so groß wie ihr Mitleid. Sie helfen ihren Jungen aus dem Neste, ihren Kranken auf die Bäume und zur Nahrung; sie lassen sich tödten von Feinden ihrer Jungen, und verlassen ihre Todten nicht; sie überleben manchmal ihren Herrn nicht und selbst die Gimpel sterben infolge von Gemüthserregungen (Lenz).

Außer der Stärke der Affecte, als Bedingung der Phantasievorstellungen ist noch hinzuweisen auf einige directere Beweise für Phantasie, auf das Traumleben und den Irrsinn. — „Es zeigen sich von den Vögeln der Storch, der Kanarienvogel, der Adler und der Papagei, von den Säugethieren der Elefant, das Pferd und der Hund in ihren Träumen zu Bewegungen angetrieben. Bennet berichtet, dass Wasservögel im Schlafe ihre Beine wie beim Schwimmen bewegen, und Hennabe hörte den Hyrax im Traume einen Schrei ausstoßen. Bechstein beschrieb das alpähnliche Träumen eines Dompfaffen, wobei das während des Schlafes auftretende Entsetzen derart war, dass die Besitzerin des Vogels einschreiten musste, um üblen Folgen vorzubeugen. Das Thier fiel dabei auch wiederholt von seiner Stange, beruhigte sich aber bei der Stimme seiner Herrin sofort wieder.“ Schließlich versichert Houzeau, dass Papageien im Schlafe zuweilen sprechen. — Nach Guer, Lindsay u. a. führt die Lebhaftigkeit des Traumes bei Thieren manchmal zum Somnambulismus. So behauptet Guer, dass ein somnambuler Hofhund eingebildete Fremde oder Feinde verfolge und eine ganze Reihe pantomimischer Handlungen dabei zur Schau trage, einschließlich des Bellens.

Und wenn weiter bei Affen und Hunden von Illusionen und Hallucinationen berichtet wird — Esquirol hat Fälle beobachtet, wo bei Tauben phantastische Gehörsempfindungen vorkamen —, so sind bei Vögeln auch Fälle von Irrsinn nicht unbekannt; einer von wahrscheinlicher Monomanie (bei Romanes): „Eine weiße Pfauentaube lebte mit ihrem Stamme in einem Taubenschlage auf unserm Hofe. — Männchen und Weibchen waren ursprünglich aus Sussex gebracht worden und lebten, angesehen und bewundert, lange genug, um ihre Kinder in der dritten Generation zu sehen, als der Täuber plötzlich das Opfer einer Bethörung wurde, die ich jetzt erzählen will. Keinerlei Excentricität war in seinem Betragen bemerkt worden, bis ich eines Tages irgendwo im Garten zufällig eine Bierflasche von gewöhnlichem braunen Steingute fand. Ich warf diese Flasche in den Hof, wo sie unmittelbar unter dem Taubenschlage niederfiel. In demselben Augenblicke flog

der Pater familias herab, und begann zu meinem nicht geringen Erstaunen eine Reihe von Kniebeugungen, augenscheinlich zu dem Zwecke, der Flasche seine Verehrung zu bezeugen. Er stolzierte um sie herum, indem er sich verbeugte, scharrte, girrte und die spasshaftesten Possen vollführte, die ich jemals von seiten eines verliebten Täuberichs gesehen habe; auch hörte er damit nicht auf, bis wir die Flasche entfernten, und dass diese eigenthümliche Instinctverirrung zu einer vollkommenen Sinnestäuschung geworden war, erweist sich durch sein weiteres Benehmen; denn so oft die Flasche in den Hof gebracht wurde, einerlei ob sie horizontal zu liegen oder aufrecht zu stehen kam, begann die lächerliche Scene von neuem; der Täuber kam sofort und zwar mit derselben Schnelligkeit, als wenn ihm seine Erbsen vorgestreut würden, heruntergeflogen, um seine lächerlichen Bewerbungen fortzusetzen, solange die Flasche überhaupt dortblieb. Manchmal dauerte dies stundenlang, während die andern Mitglieder seiner Familie seine Bewegungen mit der verächtlichsten Gleichgiltigkeit behandelten und keinerlei Notiz von der Flasche nahmen."

In einem anderen Punkte noch zeigen die Vögel höheren Thieren verwandte Phantasie-Äußerungen, in ihren Spielen. Sie sind bei Katzen und Hunden unzweifelhaft; sie laufen einem geworfenen Stocke nach und beißen ihn wie einen Knochen, oder geberden sich wie die Überwinder; und wie wir sahen ohne sich deshalb über den Spielcharakter zu täuschen. Ebendasselbe geht bei Vögeln vor, wenn sie an den Drähten ihrer Käfige oder an Ästen wüthend nagen und sich dabei herumdrehen, als dürften sie niemals davon lassen; wenn sie Steine aufpicken und Erde aufwerfen, als suchten sie Nahrung, auch wenn sie völlig gesättigt sind, oder wenn sie bunte Dinge im Käfige oder im Neste sammeln und herumzerren, vielleicht auch zum Theil, wenn sie im Sande baden, gleiche Geschlechter sich zum Scheine betreten, Flugspiele und Wettgesänge in der Werbung veranstalten oder sich mit pfauenartigem Stolze geberden. Aber kaum ist diese höhere, die den Vögeln und Thieren eigenthümliche Phantasie; wir begegnen dieser besser im Nestbau.

Die Entscheidung der Frage, ob die Kunst desselben einigen Parallelismus mit der Höhe der Intelligenz zeige, ist zweifelhaft, ist aber hier wenig von Belang, da Phantasievorstellungen auch mit geringerer Intelligenz, wie bei den Menschen, zusammengehen können. Um aber zu einer wahrscheinlichen Entscheidung zu gelangen, den eigentlichen Punkt betreffend, ob die Nestbauthätigkeit Phantasievorstellungen voraussetze, können wir kaum mehr thun, als möglichst sorg-

fältig gewählte Thatsachen sprechen lassen, und sie genau besehen; sie werden gleichzeitig die Art der Phantasiethätigkeit erläutern. Bemerkenswert ist auch noch, dass unsere Frage, ohne dass ich darum gewusst hätte, im gleichen Sinne beantwortet wurde von Wallace und zwar ist dies deshalb zu betonen, weil er auf anderen Wegen zum gleichen Ziele kam, was ohne Zweifel eine wertvolle Bestätigung ist. Ich will bloß die Aufschriften seiner Absätze mittheilen, die Antwort ist aus dem Schlusse zu errathen. „Bauen Menschen mit Vernunft, oder indem sie nachahmen? Warum baut ein jeder Vogel eine besondere Art von Nest? Wie lernen junge Vögel ihr erstes Nest bauen? — Singen Vögel vermöge des Instinctes oder indem sie nachahmen? — Die Werke des Menschen sind hauptsächlich nachgeahmte. — Die Vögel ändern und vervollkommnen ihre Nester, wenn veränderte Bedingungen es erforderlich machen.“ Am Schlusse nun sagt Wallace:

„Eine vorurtheilsfreie Betrachtung aller dieser Thatsachen wird, glaube ich, die Behauptung, mit welcher ich begann, vollkommen stützen und zeigen, dass die Geistesfähigkeiten, welche Vögel bei der Construction ihrer Nester aufweisen, der Art nach dieselben sind, wie jene, welche das Menschengeschlecht bei der Aufrichtung seiner Wohnungen beurkundet. Es sind dies wesentlich Nachahmung und geringe und theilweise Anpassung an neue Verhältnisse. Ich sage einfach, dass die Phänomene, welche die Art ihres Nestbaues zuwege bringt, wenn man sie vorurtheilsfrei mit jenen vergleicht, welche die große Masse des Menschengeschlechtes beim Bauen ihrer Häuser darbietet, auf keinen wesentlichen Unterschied in der Art oder Natur der angewandten Geistesfähigkeiten schließen lassen. Wenn Instinct überhaupt etwas bedeutet, so bedeutet es die Fähigkeit, einen zusammengesetzten Act ohne Unterweisung oder Erfahrung zu verrichten. Dass die Existenz echten Instinctes in anderen Fällen erwiesen werden kann, ist nicht unmöglich; aber bei dem besonderen Beispiel der Vogelnester, welche gewöhnlich als eine der festen Stützen dieser Theorie betrachtet werden, kann ich nicht einen Funken eines Beweises finden, um die Existenz von irgend etwas jenseits jener niedrigeren Verstandes- und Nachahmungskräfte darzuthun, welche man Thieren allgemein zugesteht.“

Wichtig ist auch Wallaces Behauptung, dass der Beweis noch nicht geführt worden sei (es ist sehr schwierig, den Versuch anzustellen, er würde eher mit Phryganiden glücken), dass die Thiere, die nie ein Nest gesehen, eines bauen, das denen ihrer Art gleich wäre. — Darwin, der für seine Theorie

der Entwicklung die Instincte erklärt, muss sich dabei auch an die Erklärung des allgemeinen Dogmas des Nestbau-Instinctes machen, und es ist bezeichnend, wie er die Beispiele von „Variabilität“ des Nestbau-Instinctes, wie er es nennt, von Phantasie und Verstand, die wir damit bezeigen wollen, commentiert: „Die Nester der Vögel sind wenigstens in Europa und in den Vereinigten Staaten genau beobachtet worden, so dass sie uns eine gute und seltene Gelegenheit darbieten, zu untersuchen, ob in einem so wichtigen Instinct Abänderungen vorkommen. Wir werden sehen, dass dies allerdings der Fall ist und ferner, dass günstige Umstände und Verstandesthätigkeit nicht selten den Bau-Instinct in geringem Grade abändernd beeinflussen. Ebenso wie die Drosseln der nördlichen und der südlichen Halbkugel ihre instinctive Eigenthümlichkeit im allgemeinen von einem gemeinsamen Stammvater überkommen haben, so haben unzweifelhaft auch unsere Drosseln und Amseln viel von ihrem gemeinsamen Erzeuger geerbt, daneben aber, in der einen oder in beiden Arten, etwas beträchtlichere Abweichungen vom Instinct ihres unbekannten alten Vorfahren dazu erworben. Ein wilder Distelfink nahm erst Wolle, dann Baumwolle und zuletzt Flaumfedern, die man in die Nähe seines Nestes gelegt hatte. Das gemeine Rothkehlchen baut oft unter Schutzdächern; in einem Sommer sind vier Fälle dieser Art an einem Ort beobachtet worden. In Wales baut die Hausschwalbe (Hirundo urbica) an senkrechten Klippen, im ganzen Flachgebiet von England aber an den Häusern, was ihre Zahl und Verbreitung ungemein gefördert haben muss. Im arktischen Amerika fieng Hirunda lunifrons im Jahre 1825 zum erstenmal an, an Häusern zu nisten, und die Nester waren nicht haufenweise zusammengedrängt und jedes mit einem röhrenförmigen Eingang versehen, sondern unter den Dachrinnen in einer Reihe befestigt und ganz ohne Eingangsröhre, oder nur mit einem vorspringenden Rand.

„Bei allen solchen Veränderungen, mögen sie durch Verfolgung oder Bequemlichkeit veranlasst sein, muss der Verstand der Thiere wenigstens bis zu einem gewissen Grade betheiligt sein.

„Wenn wir aber von White hören, dass ein Weidenschlüpfer, weil er durch einen Beobachter gestört wurde, die Öffnung seines Nestes versteckte (und ich habe selbst einen ähnlichen Fall beobachtet), so dürfen wir wohl schließen, dass es sich hier um Verstandesthätigkeit handelte. — Weder der Zaunkönig noch die Wasseramsel überwölben ihr Nest auch dann beständig, wenn dasselbe in geschützter Lage an-

gelegt ist. Jesse erzählt von einer Dohle, die ihr Nest auf einer stark geneigten Fläche in einem Thurm baute und dabei einen zehn Fuß hohen senkrechten Stoß von Stöcken aufführte — eine Arbeit von siebzehn Tagen; und ich kann hinzufügen, dass man ganze Familien dieser Vögel regelmäßig in einem Kaninchenbau nisten gesehen hat. Das Wasserhuhn (Gallinula chloropus) soll gelegentlich seine Eier zudecken, wenn es das Nest verlässt; an einer von Natur geschützten Stelle aber, berichtet W. Thompson, geschah dies niemals; Wasserhühner und Schwäne, die in oder am Wasser nisten, pflegen instinctiv das Nest zu erhöhen, sobald sie bemerken, dass das Wasser zu steigen beginnt.

„Ganz besonders merkwürdig ist aber folgender Fall: Yarrell zeigte mir eine Zeichnung vom Nest des australischen schwarzen Schwanes, das gerade unter der Traufe einer Dachrinne gebaut worden war; um nun die unangenehmen Folgen davon zu vermeiden, fügten das Männchen und Weibchen gemeinschaftlich, halbkreisförmige . . . an das Nest an, bis dasselbe einwärts vom Bereiche der Dachtraufe bis an die Mauer reichte, und dann schoben sie die Eier in den neuen Anbau hinüber, so dass sie nun ganz trocken lagen."

Wenn nun Darwin einige Fälle auffallender Dummheit der Vögel anführt, so müsste er wohl auch erweisen, dass dieselben Vögel und zum mindesten ihre Arten große Nestbauer sind, was er nicht gethan hat. Bloß zuzugestehen, dass einiger Verstand beim Nestbau ist, genügt nicht und wird so wenig bezweifelt, als dass einiger Instinct beim Verstande der Menschen ist.

Hörte ich doch auch über eine junge Frau von glaubwürdigen Zeugen übereinstimmend berichten, die einige Wochen vor der Geburt ihres Kindes in so auffälliger Weise in Kästen und im Hause beständig ordnete und zusammenlegte, dass es allgemein von ihr hieß, sie richte ihr Nest ein. Will man ihre Sorge deshalb Instinct nennen?

Selbst aber die Frage offen gelassen, wie weit die Bauarten und die Auswahl des Ortes zum Baue nur instinctiv seien und ohne Rücksichtnahme auf Gefahren und Witterungsverhältnisse, in jeder Sippe immer gleichmäßig vorgenommen würden, so steht doch fest, dass jedes Thier, bevor es sein Nestmaterial sammelt, weiß, wohin dasselbe gebracht werden soll; seine Form wird ja dadurch bestimmt. Der merkwürdige Instinct aber, z. B. einer Stockente, lässt sie auf dem Boden oder auf Bäumen nisten und sie braucht, doch der Wahl entsprechend, jedesmal anderes Baumaterial. Ich frage nun: Angenommen die Äste (einen Nestbau einfachster Art voraus-

gesetzt, z. B. den eines Adlerhorstes), die das Thier herbeischafft, würden der Größe der Steinplatte auf die sie gelegt werden sollen, annähernd entsprechen, warum sind alle auch von so auffallender Übereinstimmung nach Qualität und Quantität, und vor allem in Länge und Dicke entsprechend dem Polygon oder Kreise, den sie bilden werden? Wenn das Thier einen ersten Stab aufnimmt (nach Renniè Prügel von 5—6′ Länge — die Reiserchen der Webervögel haben nach Ruß „fasst alle die Länge von etwa 12 *cm*“) und ihn nicht soll wählen dürfen entsprechend der Vorstellung, die es sich von seinem Bau gemacht, wie können Instinct oder „ausgelöste Bewegungen“ seine Form erklärlich machen? Jedesmal einen Zufall anzunehmen, auf dass jener erste wie die folgenden Äste, die Eigenschaft haben, so wohl zu diesem Zwecke zu passen, wird man nicht kühn genug sein. Die Hypothese aber macht bei der Erklärung jedes weiteren Astes, nicht zu sprechen von den späteren weichen Lagen, dieselben Schwierigkeiten, bei denen es kaum möglich ist, überhaupt etwas zu denken. Aber ich gestehe zu, dass in einfachen Fällen noch eher an Instincte geglaubt werden könne, sie könnten in Analogie gebracht werden mit unzweifelhaften Instinct-Äußerungen, die allerdings beträchtlich einfacher sind. Z. B. „das Buschhuhn (Talegalle Lathami) scharrt zwei bis vier Wagenladungen von in Zerfall begriffenen Pflanzentheilen zu einer großen Pyramide zusammen, in deren Mitte es seine Eier versteckt. Diese werden durch Vermittlung der in Gährung übergehenden Masse, deren Wärme nach der Schätzung bis auf 90° F. (32° C.) ansteigt, ausgebrütet, und die jungen Vögel arbeiten sich selbst aus dem Haufen hervor. Der Trieb zum Zusammenscharren ist so lebendig, dass ein in Sidney gefangen gehaltener einzelner Hahn alljährlich eine ungeheure Masse von Pflanzentheilen aufthürmte.“ Allerdings folgt hier bei Darwin gleich der Bericht Reaumurs, dass selbst „Ameisen ihre mühselige Arbeit, die Eier alltäglich je nach dem Gang der Sonnenwärme an die Oberfläche und wieder hinunterzutragen, sofort einstellten, als sie ihr Nest zwischen den beiden Fächern eines Bienenstockes gebaut hatten, wo eine angenehme und gleichmäßige Temperatur herrschte“.

Aber gehen wir weiter und hören die Schilderung der beiden Müller über den Nestbau des Pirols (Oriolus). „Die erste Arbeit des Paares besteht in dem Anheften von langen Fäden, Bastschnüren und Wollstoffen. Sie bedienen sich hiezu nicht bloß der Insectengespinste, sondern auch des Speichels und wickeln die Enden der Fäden mehrmals um die Gabeläste. Um die von dem einen Aste der Zweiggabel herab-

hängenden Fäden und Birkenschalen zu dem andern gegenüberstehenden zu führen, fasst das in schwebendem Fluge geschäftige Weibchen das herabhängende Ende der Schnur und trägt es nach oben, wo ihm das Männchen dieselbe in behilflicher Weise abnimmt und sogleich anheftet. So entsteht gleichsam eine Art Hängematte von den genannten Stoffen, innerhalb deren das eigentliche Nest gebaut wird.“ Hier sollen wir uns nun wieder denken, dass die Wahl des ersten Halmes und seiner Art, und besonders seiner Aufhängung, Befestigung und Verbindung infolge einer Teleologie geschehe, deren Ausdruck im Vogel nur zweckunbewusste, instinctive Bewegungen sind. Merkwürdig wieder, von welcher Elasticität diese sind: das naturhistorische Museum in Wien ist im Besitze eines Nestes eines solchen Vogels, das größtentheils aus zusammengelegten Zeitungspapieren angefertigt ist.

Dieselbe Argumentation ist zu wiederholen bei anderen Arten von Nestanlagen: der Eisvögel, die Gänge mit Höhlen in die Erde, der Spechte, die sie in Bäume hauen, der Salangane, die mit ihrem Speichel das Nest an die Wände kleben u. s. w.

Hören wir etwas über die Töpfervögel. „Zuerst legen sie einen wagerechten Grund aus dem in jedem Dorfe häufigen Lehm der Fahrwege, welcher nach den ersten Regengüssen, die um die Zeit ihrer Brut sich einstellen, als Straßenkoth zu entstehen pflegt. Dieselben bilden aus demselben runde Klumpen, wie Flintenkugeln, und tragen sie auf den Baum, hier mit den Schnäbeln und Füßen sie ausbreitend. Gewöhnlich sind auch zerfahrene Pflanzentheile mit eingeknetet. Hat die Grundlage eine Länge von acht bis neun Zoll erreicht, so baut das Paar an jedes Ende desselben einen aufwärts stehenden, seitwärts sanft nach außen geneigten Rand, welcher am Ende am höchsten (bis zwei Zoll hoch) ist und gegen die Mitte der Seiten sich erniedrigt, so dass die Ränder von beiden Enden her einen hohlen Bogen bilden. Ist dieser Rand fertig und gehörig getrocknet, so wird darauf ein zweiter, ähnlicher gesetzt, der sich schon etwas mehr nach innen zu überbiegt. Auch diesen lässt der Vogel zuvörderst wieder trocknen und baut später in derselben Weise fort, sie von beiden Seiten zu einer Kuppel zusammenschließend. An der einen Langseite bleibt eine runde Öffnung, welche anfangs kreisförmig erscheint, später aber durch Anbauen von der einen Seite her zu einem senkrecht stehenden Halbkreise verlängert wird. Sie ist das Flugloch. Das fertige Nest gleicht einem kleinen Backofen. Seine Lehmwand hat eine Stärke von einem bis eineinhalb Zoll, die innere Höhle umfasst also einen Raum von

vier bis fünf Zoll Höhe, fünf bis sechs Zoll Länge und drei bis vier Zoll Breite."

Also der unbewusste Bau eines Gewölbes! Die einfache Kenntnis der Thatsachen, scheint die Frage zu erledigen, die Argumentation ist ermüdend, da sie eigentlich nur ein Wiederholen derselben Frage ist. Ich will sie nur noch an zwei der größten Nestbaukünstler richten: den Weber und den Schneidervogel. Capitän Draysen berichtet über Ploceus ocularius. „Beim Bauen beginnen die Vögel damit, dass sie einige starke Schwertlilien oder Rohrstengel so auf den Zweig bringen, dass sie herabhängen. Darauf befestigen sie den oberen Theil des Nestes derart an den Zweig, dass er ein kuppelförmiges Dach bildet. Nach und nach vervollständigen sie den kuppelförmigen Knollen, indem sie nach unten zu arbeiten, und zuletzt wird der Hals an den Haupttheil des Nestes befestigt. Große Geschicklichkeit gehört dazu, den Hals glatt und offen zu erhalten, und doch könnte keine Maschine das Werk besser zustande bringen, als diese scharfsinnigen kleinen Baumeister. Der obere Theil des Nestes wird sehr dicht und fest gebaut, mehr als zweifach so dick als der Hals, und der Stoff, aus dem es bereitet wird, ist weit stärker. Mehrmals habe ich den Fall erlebt, dass ein Nest an ein anderes befestigt wurde, und wenn dies der Fall ist, so macht der zweite Künstler das erste Nest stärker und fügt dann sein eigenes Bauwerk hinzu." — Und Hartlaub über den Baja: „Das Nest wird gewöhnlich aus verschiedenen Grashalmen zusammengebaut, welche gepflückt werden, solange sie grün sind, zuweilen aber auch aus Streifen von Blättern, zumal der Palmen, zusammengewoben. Ich habe bemerkt, dass die Nester, welche aus letzteren Stoffen erbaut wurden, kleiner und weniger bauchig sind, als andere, gerade als ob der kleine Baukünstler wisse, dass ein so fester Stoff, in geringer Menge verwendet, dasselbe leiste, wie das schwächere Gras. Übrigens wechseln die Nester in Gestalt und Anordnung vielfach ab. Wenn der Bau soweit gekommen ist, dass die Räumlichkeit, welche die Eier aufnehmen soll, als vollendet betrachtet werden kann, wird eine starke Querwand eingesetzt, nicht gerade in der Mitte, sondern ein wenig auf der Seite; nimmt man jetzt das Nest vom Baume, so findet man, dass es die Gestalt eines Korbes mit seinem Henkel hat. Verschiedene Forscher haben diesen abgetrennten Raum als den Aufenthaltsort des Männchens bezeichnet, während er nichts anderes ist, als die Schwelle zwischen dem wirklichen Neste und seinem röhrenförmigen Eingang, welche besondes stark sein muss, weil sie als Sitzplatz ebensowohl von den alten als später von den halb

erwachsenen jungen Vögeln benutzt wird. Die Eikammer wird an einer Seite des eigentlichen Eingangs angelegt und die Zugangsröhre auf der anderen. Nachdem dies geschehen, tritt eine Zeitlang Ruhe ein. Nunmehr werden im Neste Lehmklumpen angebracht... Nach wiederholter Untersuchung verschiedener Nester zur Zeit, zu welcher der Lehm eingebracht wird, und nach der Lage, welche er im Innern des Nestes erhält, glaube ich, dass er nur dazu dienen kann, dasselbe im Gleichgewichte zu halten und die Wirkung des Windes zu brechen. In einem Neste, welches ich untersuchte, fand ich ungefähr drei Unzen Lehm auf sechs verschiedenen Stellen."

Zum Schlusse das Schneidervogelnest bei Müller: „Sein Nest näht er sich aus einem oder zwei Blättern zusammen. Zu diesem Zwecke sucht er sich ein passendes Blatt aus, gewöhnlich ein solches, welches am Ende eines dünnen, schwanken Zweiges herabhängt. Dieses Blatt durchbohrt er mit seinem spitzen Schnabel an vielen Stellen der Ränder, so dass zuletzt Reihen von feinen Löchern, freilich in ziemlich unregelmäßiger Stellung, entstehen. Dann erst sucht sich der Vogel entweder schon fertige Fäden, welche auf dem Boden liegen oder hier und da an erhöhten Gegenständen hängen geblieben sind, oder er benutzt die lange Faser irgend einer Pflanze und bereitet sich selbst einen dienlichen Faden. Durch die Löcher nun zieht er dieses Heftemittel und zieht die Ränder des Blattes aneinander, so dass eine Art hohlen Kegels gebildet wird, dessen Spitze nach unten zugekehrt ist. Besitzt das auserwählte Blatt die nöthige Breite, so begnügt er sich mit diesem einen, wenn nicht, so näht er zwei aneinander, selbst wenn er genöthigt sein sollte, ein zweites aus einiger Entfernung, nachdem er es losgebissen, herbeizuholen und mit den Fasern an das erste zu heften. Den Schneiderfaden spinnt sich der Vogel aber auch oft aus roher Baumwolle. Die innere Auskleidung des Nestes besteht aus weichem, weißem Flaume, der kurzer Baumwolle gleich ist." — „Wood gibt an, dass der Cistensänger nicht ganz so verfahre, wie der Schneidervogel beim Zusammennähen der flachen Halme des Röhrichts, indem er, anstatt die Fäden ununterbrochen durch die Löcher hindurch zu stechen, und auf diese Weise die Blätter zusammenzunähen, sehr viele Fäden nehme und am Ende eines jeden einen Knoten mache, um zu verhindern, dass er durch das Loch hindurchgerissen werde." — Und all diese großartigen Vorbereitungen zu diesem großartigen Werke seelischer Äußerung der Thiere: das Finden des Blattes, das Durchbohren desselben, das Spinnen des Fadens, das Knüpfen desselben, das Herbeischaffen eines zweiten Blattes, das Nähen,

die in allen Nestbauten wiederkehrende, fast immer nur aus thierischen Geweben erzeugte, weiche Ausfütterung, die mit der Brust glatt gedrückt wird etc. etc., eine zweckunbewusste Thätigkeit — „ausgelöste Bewegungen"? Ich sehe mehr in diesen Erscheinungen, und eine künftige vorurtheilslose und exactere Forschung wird besser beweisen, als es jetzt noch möglich ist, dass hier im Embryo liegt, was als Phantasie mit jedem entwickelteren Bewusstsein untrennbar verbunden ist. Und in dieser Verbindung liegt auch die Bürgschaft für den Glauben, dass die Menschheit nie zu bangen braucht, um die Güter ihrer Phantasie. Sie kann ihrer, solange sie selbst nicht wieder zum Thiere geworden, sowenig entbehren, als des Athmens. Ahnend hat der Dichter dasselbe Resultat verkündet, wenn er sagt:

„Und singend einst und jubelnd durchs alte Erdenhaus.
Zieht als der letzte Dichter der letzte Mensch hinaus!"

Literatur.

Seite 1, Zeile 8 v. o. Zeitschrift für Philos. und philos Kritik, Bd. 95; Phantasievorstellung und Phantasie. *A. Meinong.*

„ 2, „ 4 v. u. Internationale wissenschaftl. Bibliothek, Bd. 59: Die Mechanik in ihrer Entwicklung, S. 177 *E. Mach.*

„ 3, „ 21 v. o. Grundzüge der physiologischen Psychologie. 3. Aufl. II., S. 403. *W. Wundt.*

„ 5, „ 9 v. o. Über die phantastischen Gesichts-Erscheinungen, S. 100. *J. Müller.*

„ 6, „ 10 v. u. Vierteljahrsschrift für wissenschaftl. Philosophie, Jahrg. 1888: Über Begriff und Eigenschaften der Empfindung, *A. Meinong,* und Tonpsychologie, I., S. 112, *K. Stumpf.*

„ 8, „ 9 v. o. Vorschule der Ästhetik, I., S. 177 und Zusatz zu I. *G. Th. Fechner.*

„ 8, „ 11 v. u. Essays, A Dissertation on the Passions. *D. Hume.*

„ 10, „ 3 v. o. Zur Naturwissenschaft im allgemeinen, 40. B., S. 412, Cotta'sche Ausgabe. *Goethe.*

„ 10, „ 17 v. o. Ein Vermächtnis, S. 99. *A. Feuerbach.*

„ 10, „ 18 v. o. Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn, S. 28, *W. Dilthey.*

„ 11, „ 18 v. o. Outlines of Psychology, S. 234. *J. Sully.*

„ 12, „ 19 v. o. Tonpsychologie, S. 285. *K. Stumpf.*

„ 13, „ 3 v. o. Grundzüge der physiol. Psychologie, 3. Aufl., II., S. 395. *W. Wundt.*

„ 13, „ 21 v. o. ebendort, S. 374.

„ 14, „ 14 v. o. Lebens-Erinnerungen eines deutschen Malers, S. 165. *L. Richter.*

„ 14, „ 21 v. o. Selbstbiographie, S. 72, 75. *Fr. Grillparzer.*

„ 14, „ 18 v. u. J. P. Eckermanns Gespräche mit Goethe, Dienstag, den 11. März 1828.

„ 14, „ 6 v. u. Mozarts Briefe, Brief 264, S. 443. *L. Nohl.*

„ 15, „ 3 v. o. Ein Vermächtnis, S. 106. *A. Feuerbach.*

„ 15, „ 15 v. o. Zeitschrift für Philos. und philos. Kritik, Bd. 95, Phantasievorstellung und Phantasie, S. 238. *A. Meinong.*

„ 17, „ 9 v. u. Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn. S. 24. *W. Dilthey.*

„ 18, „ 5 v. o. Vorschule der Ästhetik, II., S 41. *G. Th. Fechner.* Unmöglich identisch mit Stelle aus Raphaels Brief an den Gr. Castiglione, Rom 1515. Künstlerbriefe. *E. Guhl.* II. Aufl. umgearbeitet von *A. Rosenberg.*

Seite 19, Zeile 13 v. o. Ästhetische Studien, IX., 3. Aufl., 2. Abth., S. 84. *Fr. Grillparzer.*
„ 21, „ 25 v. o. L v. Beethovens Leben, II., Anhang, S. 361 *A. W. Thayer.* Ähnliche Stelle, III., S. 42.
„ 21, „ 15 v. u. Mozarts Briefe, Brief 264, S. 443. *L. Nohl.* Über Echtheit dieses Briefes vergl. *L. Nohl* und *O. Jahn,* W. A. Mozart. Leipzig 1856. III., S. 496.
„ 22, „ 23 v. u. L v. Beethovens Leben, II., S. 78. *A. W. Thayer.*
„ 22. „ 22 v. u. ebendort, III., S. 241.
„ 22, „ 13 v. u. ebendort, S. 147.
„ 22, „ 8 v. u. ebendort, II., S. 392, vergl. III., S. 146.
„ 22, „ 3 v. u. Zur Biographie Beethovens, S. 111. *L. Nohl.*
„ 22, „ 2 v. u. L. v. Beethovens Leben, III., S. 146. *A. W. Thayer.*
„ 23, „ 4 v. o. Jugendbriefe, S. 282. *R. Schumann.*
„ 24, „ 2 v. o. Tonpsychologie, S. 414. *K. Stumpf.*
„ 24, „ 16 v. o. Musik als Ausdruck. *F. Hausegger.*
„ 25, „ 23 v. o. Zahlreiche ähnl. Berichte: Schubert, von *A. Niggli.* Universalbibliothek
„ 26, „ 10 v. u. Ein Vermächtnis, S. 82, 118, 106. *A. Feuerbach.*
„ 27, „ 22 v. o. Über die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst. *K. Fiedler.*
„ 29, „ 7 v. o. Nathaniel Howthorne. Englische Studien, S. 7, 414 *A. Schönbach:* Als Beispiel eines ähnlichen Versuches.
„ 29, „ 2 v. o. Richard III., 1. Aufz., I. Scene *Shakespeare.*
„ 32, „ 11 v. u. Parerga und Paralipomena: Über Lärm und Geräusch. *A. Schopenhauer.*
„ 33, „ 6 v. o. Principien der Psychologie, § 492. *H. Spencer.*
„ 33. „ 1 v. u. Elemente der Psychophysik. *G. Th. Fechner.*
„ 34, „ 13 v. o. Memoiren von Napoleon Bonaparte, I., S. 319.
„ 34, „ 16 v. o. Genie und Irrsinn. *C. Lombroso.*
„ 34, „ 19 v. o. Der Cäsarenwahnsinn. *Wiedemeister.*
„ 34, „ 21 v. u. Elemente der Psychophysik. *G. Th Fechner.*
„ 34, „ 16 v. u. Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn, S. 21 und 20. *W. Dilthey.*
„ 36, „ 7 v. o. Physiologische Psychologie, II., 3. Aufl., S. 307. *W. Wundt.*
„ 36, „ 17 v. u. Zur Morphologie, II., S. 114. *Goethe.*
„ 37, „ 1 v. o. Ähnlich. Berichte in *A. Nigglis* Biographie Schuberts, S. 57.
„ 37, „ 23 v u. Physiologische Psychologie, II., 3. Aufl., S. 312. *W. Wundt.*
„ 39, „ 5 v. o. Goethes Tagebücher, 26. Febr. 1780. Weimar'sche Ausgabe, Abth 3, Bd. I., S. 109 und Brief Goethes an Schiller 1795: ähnliche Stellen enthaltend
„ 40, „ 16 v. o. Shakespeare-Studien, S. 304 und 212. *O. Ludwig.*
„ 41, „ 10 v. o. Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn, S. 26 und 28. *W. Dilthey.*
„ 41, „ 21 v. o. Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. V.
„ 41, „ 23 v. o. Vergl. Vorschule der Ästhetik, § 12, *J. Paul,* und Vom Genie, *A. Schopenhauer.*
„ 42, „ 10 v. o. J. P. Eckermanns Gespräche mit Goethe, Montag, 24. September 1827.
„ 42, „ 12 v. o. Ein Vermächtnis, S. 67, 109, 82, 104, 110, 113, 114, 116, 121. *A. Feuerbach.*
„ 43, „ 22 v. u. Pragmatische Psychologie, I, S. 299. *E. Beneke.*

Seite 44, Zeile 16 v. u. Die Welt als Wille und Vorstellung, II., S. 465, *A. Schopenhauer*, und Shakespeare-Studien, S. 335 und 393. *O. Ludwig*.
„ 44, „ 11 v. u. Über den sogenannten Dilettantismus, XXXI, S. 425, Cotta'sche Ausgabe. *Goethe*.
„ 45, „ 14 v. o. Tonpsychologie, S. 263, 265, 297, 266, 280. *K. Stumpf*.
„ 45, „ 15 v. o. Ähnl. Stelle über Christen und Juden bei *H. Cohn*, Studien über angeborne Farbenblindheit, S. 7.
„ 48, „ 23 v. o. Pragmatische Psychologie, I, S. 329. *E. Beneke*.
„ 48, „ 3 v. u. Götz von Berlichingen, 1. Act, letzte Scene. *Goethe*.
„ 48, „ 2 v. u. Zur Literaturgeschichte, IX., S. 175. *Fr. Grillparzer*.
„ 49, „ 2 v. o. Zur Ästhetik im allgemeinen, IX., S. 89. *Fr. Grillparzer*.
„ 49, „ 18 v. o. Jugendbriefe, S. 276. *R. Schumann*.
„ 49, „ 23 v. o. Pragmatische Psychologie, I., S. 339. *E. Beneke*.
„ 49, „ 16 v. u. Beethoven, Liszt, Wagner, IV. Cap., S. 111. *L. Nohl*.
„ 50, „ 12 v. o. Hero und Leander, 3. Act. *Fr. Grillparzer*.
„ 50, „ 14 v. o. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, 3. Theil.
„ 50, „ 12 v. u. Auch Schillers Brief, bei *E. Beneke*, Pragmatische Psychologie, I., S. 303.
„ 51, „ 3 v. o. Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten, S. 213. *W. Griesinger*.
„ 51, „ 19 v. o. Durch Vermittlung Dr. *Kornfelds*, Assistenten der psychiatrischen Klinik in Graz
„ 51, „ 9 v. u. Über Gemüthsbewegungen. *C. Lange*.
„ 52, „ 9 v. o. Mozart auf der Reise nach Prag. *E. Möricke*.
„ 52, „ 14 v. u. J. P. Eckermanns Gespräche mit Goethe, 11. März 1828.
„ 54, „ 7 v. o. Psychiatrie. *Meynert*.
„ 54, „ 23 v. o. Principien der Sociologie, I., S. 162, 536. *H. Spencer*.
„ 54, „ 26 v. o. Die geistige Entwicklung im Thierreiche, S. 166. *G. J. Romanes*.
„ 55, „ 23 v. o. Revue philosophique, 1876, N. 1. *H. Taine*.
„ 55, „ 23 v. u. Principien der Sociologie, I., S. 158, 161. *H. Spencer*.
„ 56, „ 22 v. u. Biographie Chr. F. Hebbels. *E. Kuh*.
„ 56, „ 17 v. u. L'education progressive, I., S. 184. *Madame Necker de Saussure*.
„ 59, „ 17 v. o. Genie und Irsinn, S 213. *C. Lombroso*.
„ 60, „ 17 v. o. L'education progressive, I., S. 191. *Madame Necker de Saussure*.
„ 60, „ 15 v. u. Die Seele des Kindes, 2. Aufl., S. 120. *W. Preyer*.
„ 61, „ 3 v. o. Der Instinct: Instinctive Furcht, S. 403. *Ch. Darwin*.
„ 61, „ 4 v. o. Über die Vererbung. *Weißmann*. Vergl. auch Beiträge zur Descendenztheorie, S. 511 *H. Spitzer*.
„ 61, „ 14 v. o. Histoire nat., tome VI., p. 22. *Buffon*.
„ 61, „ 16 v. o. Emile, S. 137. *J. J. Rousseau*.
„ 61, „ 21 v. o. Biographische Skizze eines kleinen Kindes, Gesammelte kleinere Schriften, S. 138, 135. *Ch. Darwin*.
„ 62, „ 21 v. u. Die Seele des Kindes, S. 122. *W. Preyer*.
„ 63, „ 21 v. u. Emile, S. 139. *J. J. Rousseau*.
„ 63, „ 10 v. u. Biographie Ch. F. Hebbels. *E. Kuh*.
„ 65, „ 9 v. o. Physiologie der Seele, S. 279, 284. *H. Maudsley*.
„ 65, „ 4 v. u. Die psych. Störungen im Kindesalter. *Emminghaus*.
„ 65, „ 18 v. o. ebendort.
„ 66, „ 19 v. u. Psychopathia sexualis, S. 27. *R. Krafft-Ebing*.
„ 66, „ 6 v. u. Confessions, S. 11. *J. J. Rousseau*.
„ 67, „ 3 v. o. Biographie Ch. F. Hebbels. *E. Kuh*.

Seite 67, Zeile 5 v. o. Memoiren von Napoleon Bonaparte I., S. 411: lies fünf Jahre statt acht.
„ 67, „ 5 v. o. Genie und Irrsinn, S. 22, *C. Lombroso.*
„ 67, „ 19 v. o. Psychopathia sexualis, S. 27, *R. Krafft-Ebing.*
„ 69, „ 15 v. u. ebendort.
„ 70, „ 17 v. o Musikalisches Conversationslexikon. *H. Mendel.*
„ 72, „ 18 v. u. Genie und Irrsinn, S. 217. *C. Lombroso.*
„ 72, „ 5 v. u. Allgemeines Künstlerlexikon. *Seubert.*
„ 73, „ 6 v. o. Die graphischen Künste, Jahrg. IX., Heft 1, S. 3.
„ 73, „ 9 v. o. Allgemeines Künstlerlexikon. *Seubert.*
„ 73, „ 16 v. o. Die graphischen Künste, Jahrg. VIII., 1. Heft: Josef Ritter v. Führich, ein Lebensbild aus der Selbstbiographie und eigenen Erinnerungen, zusammengetragen von *Luk. v. Führich.*
„ 74, „ 4 v. u. Selbstbiographie, *Fr. Grillparzer.*
„ 75, „ 5 v. o. Die Entstehung des modernen Frankreich. *H. Taine.*
„ 75, „ 11 v. o. Biographie Ch. Fr. Hebbels. *E. Kuh.*
„ 75, „ 17 v. o. Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten. *Fr. Brümmer.*
„ 75, „ 10 v. u. Levana, 2. Aufl., S. 733. *Jean Paul.*
„ 76, „ 21 v. o. Principien der Sociologie, I., § 47. *H. Spencer.*
„ 77, „ 22 v. u. Vorlesungen über den Ursprung und die Entwicklung der Religion. *M. Müller.*
„ 78, „ 6 v. o. Wahrheit und Dichtung, 1. Buch. *Goethe.*
„ 79, „ 16 v. o. Genie und Irrsinn, S. 194. *C. Lombroso.*
„ 79, „ 12 v. u. Entwicklung der Schrift, 1852. *Steinthal.*
„ 81, „ 7 v. o. Genie und Irrsinn, S. 182. *C. Lombroso.*
„ 81, „ 7 v. u. Logik, § 13, 1, S. 75. *C. Sigwart.*
„ 83, „ 18 v. u. Die Erklärung des Gedankenlesens. *W. Preyer.*
„ 83, „ 15 v. u. Handbuch der Physiologie, II., 2., S. 291. *L. Herrmann.*
„ 83, „ 11 v. u. Genie und Irrsinn, S. 15, 8. *C. Lombroso.*
„ 83, „ 7 v. u. Sämmtliche Werke, X., S. 441. *Fr. Grillparzer.*
„ 83, „ 4 v. u. Genie und Irrsinn, S. 13. *C. Lombroso.*
„ 84, „ 2 v. o. derselbe. S. 27, 15.
„ 84, „ 13 v. o. Tradition, nicht übereinstimmend m. *Thayer*, II., S. 91.
„ 84, „ 14 v. o. derselbe. S. 9, 16.
„ 84, „ 15 v. u. Pragmatische Psychologie, I., S. 291. *E. Beneke.*
„ 85, „ 2 v. o. Genie und Irrsinn, S. 7. *C. Lombroso.*
„ 85, „ 3 v. o. Tonpsychologie, S. 156. *C. Stumpf.*
„ 85, „ 5 v. o. Genie und Irrsinn, S. 8, 7. *C. Lombroso.*
„ 85, „ 22 v. u. derselbe, S. 15, 13.
„ 86, „ 8 v. o. Geschichte d. griech. Plastik, II., S. 149 *J. Overbeck*
„ 86, „ 5 v. u. Lehrbuch der Krankheiten des Gehirnes u. Rückenmarkes, Flexionshyperämie. *Seligmüller.*
„ 87, „ 20 v. u. Realencyklopädie der gesammten Heilkunde. Stürmische Hyperämie (Eulenburg).
„ 87, „ 11 v. u. Genie und Irrsinn, S. 23. *C. Lombroso.*
„ 88, „ 5 v. o. Essais, S. 72, 73. *Montaigne.*
„ 89, „ 3 v. o. Handbuch der Physiologie, IV. S. 1, 371. *L. Herrmann.*
„ 89, „ 9 v. o. Genie und Irrsinn, S. 15. *C. Lombroso.*
„ 89, „ 18 v. u. Psychology, control of feelings, S. 339. *A. Bain.*
„ 90, „ 3 v. o. Die Schlaf- und Traumzustände der menschlichen Seele, 2. Aufl., S. 293. *H. Spitta.*
„ 90, „ 24 v. u. Zur Farbenlehre, 6. Abth., Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe, Cotta'sche Ausgabe, XXXVII., S. 250, 254, 258. *Goethe.*

Seite 90, Zeile 1 v. u. ebenda, S. 256. *Goethe.*

„ 91, „ 20 v. o. Physiologie der Liebe, S. 145. *P. Mantegazza.*

„ 91, „ 17 v. u. Die Schlaf- und Traumzustände der menschlichen Seele, S. 251. *H. Spitta.*

„ 92, „ 12 v. o. Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, II., Die romantische Schule in Deutschland, S. 221, 222, 223. *G. Brandes.*

„ 92, „ 9 v. u. Psychol. morbide, V. *Moreau de Tours.*

„ 93, „ 4 v. u. Über Frauen-Emancipation. Die Hörigkeit der Frau. *J. St. Mill.*

„ 95, „ 18 v. u. J. P. Eckermanns Gespräche mit Goethe am 11. März 1828.

„ 97, „ 7 v. o. Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, III. Theil, 3. Buch, 1. Abtheilung, 2. Aufl., S. 355. *H. Hettner.*

„ 97, „ 18 v. u. Otto Ludwigs Nachlasschriften, II., Shakespeare-Studien.

„ 99, „ 5 v. o. Vermischte Schriften. *G. Ch. Lichtenberg.*

„ 101, „ 3 v. u. Zu vergl. *Weißmann* und *H. Spitzer* wie oben.

„ 102, „ 3 v. u. Die Erblichkeit. *Th. Ribot.*

„ 103, „ 1 v. o. Genie und Irrsinn, S. 340. *C. Lombroso.*

„ 103, „ 6 v. o. Die Erblichkeit, S. 74. *Th. Ribot.*

„ 103, „ 10 v. o. ebenda, S. 71.

„ 103, „ 14 v. o. Genie und Irrsinn, S. 72. *C. Lombroso.*

„ 104, „ 13 v. u. Die Erblichkeit, S. 64. *Th. Ribot.*

„ 106, „ 5 v. o. Ameisen, Bienen, Wespen. *J. Lubbok.*

„ 107, „ 1 v. o. Grundzüge der physiologischen Psychologie, 3. Aufl. II., S. 233. *W. Wundt.*

„ 107, „ 18 v. u. Illustriertes Thierleben, IV., S. 982. *A. E. Brehm.*

„ 107, „ 3 v. u. Die Thierwelt, S. 151. *H. Masius.*

„ 107, „ 1 v. u. Illustriertes Thierleben, III., S. 481. *A. E. Brehm.*

„ 108, „ 13 v. o. ebenda, IV., S. 982.

„ 108, „ 17 v. u. ebenda, IV., S. 58—59.

„ 108, „ 17 v. u. ebenda, IV., S. 828.

„ 109, „ 6 v. o. ebenda, III., S. 134—135.

„ 109, „ 6 v. u. ebenda, III., S. 587.

„ 109, „ 1 v. u. ebenda, IV., S. 792.

„ 110, „ 10 v. o. ebenda, III., S. 347.

„ 110, „ 5 v. u. ebenda, IV., S. 71.

„ 111, „ 4 v. o. Wohnungen, Leben und Eigenthümlichkeiten in der höheren Thierwelt, S. 259. *A.* u. *K. Müller.*

„ 111, „ 8 v. o. ebenda, S. 248.

„ 111, „ 15 v. o. ebenda, S. 277.

„ 112, „ 22 v. o. Illustriertes Thierleben, III., S. 23—24. *A. E. Brehm.*

„ 113, „ 21 v. u. Die Webervögel, S. 107. *K. Russ.*

„ 113, „ 12 v. u. Der Instinct (Gesammelte kleinere Schriften), S. 19. *Ch. Darwin.*

„ 113, „ 4 v. u. ebenda, S. 18.

„ 114, „ 20 v. o. Die geistige Entwicklung im Thierreiche, S. 165. *G. J. Romanes.*

„ 115, „ 7 v. o. Illustriertes Thierleben, III., S. 115 *A. E. Brehm.*

„ 115, „ 12 v. o. Die geistige Entwicklung im Thierreiche, S. 157, 185. *G. J. Romanes.*

„ 117, „ 5 v. o. Philosophie der Vogelnester (Beiträge zur Theorie der natürlichen Zuchtwahl). *A. R. Wallace.*

„ 117, „ 17 v. o. ebenda, S. 262, 250.

Seite 118, Zeile 6 v. o. Der Instinct (Gesammelte kleinere Schriften), S. 21, 27, 28, 29, 30. *Ch. Darwin.*

„ 119, „ 5 v. u. Illustriertes Thierleben, IV., S. 823. *A. E. Brehm.*

„ 120, „ 7 v. o. Wohnungen, Leben und Eigenthümlichkeiten in der höheren Thierwelt, S. 338. *A.* und *K. Müller.*

„ 120, „ 8 v. o. Die Webervögel, S. 106. *K. Russ.*

„ 120, „ 24 v. u. Der Instinct (Gesammelte kleinere Schriften) S. 25, 26. *Ch. Darwin.*

„ 120, „ 6 v. u. Wohnungen, Leben und Eigenthümlichkeiten der höheren Thierwelt, S. 444. *A.* und *K. Müller.*

„ 121, „ 21 v. o. ebenda, S. 489.

„ 122, „ 8 v. o. ebenda, S. 408, 413.

„ 123, „ 12 v. o. ebenda, S. 509, 512.

